FINE ARTS LIBRARY
FL 3FGD 7

8.21.4

FA6601

55.b.

BOUGHT WITH
THE GIFT OF
WILLIAM GRAY,
Of Boston, Mass.
(Class of 1829)

Received 8 June, 1859.

TRANSFERRED TO FINE ARTS LIBRARY

TRANSFERRED TO
FINE ARTS LIBRARY

Beiträge

zur

neuern Kunstgeschichte.

Beiträge

zur

neuern Kunstgeschichte

von

Ernst Förster.

Mit vier Kupfertafeln.

Leipzig:
F. A. Brockhaus.

1835.

TA 660.1

1859. June 8.
Gray Fund.
.55
NCIR

An

Se. Königliche Hoheit

den

Kronprinzen

Maximilian

von Bayern.

Durchlauchtigſter Kronprinz!
Gnädigſter Kronprinz und Herr!

Wenn ich es wage, gegenwärtiges Buch vor Ew. Königlichen Hoheit niederzulegen, ſo habe ich dafür keine andere Entſchuldigung, als den alten, ſogar religiöſen Gebrauch, nach welchem die Erſtlinge aller Frucht dem geweiht wurden, der ihnen das Daſein gegeben.

Ew. Königl. Hoheit haben, im Hinblick auf eine Periode in der Geſchichte der neueren Kunſt, deren Werke — die Zeugen einer reichbegabten, für alle kommende Jahrhunderte nahrunghaltigen Zeit — zerſtreut, ungekannt und zum Theil mißhandelt in ihrer Heimath, dem Ver-

derben entgegengehen, den großartigen Gedanken gefaßt, sie durch möglichst getreue Abbildungen wenigstens für die Geschichte der Kunst zu erhalten.

Ew. Königl. Hoheit haben mich gewürdigt, bei diesem ruhmvollen Werke thätig sein zu dürfen. Was ich in Höchst Ihrem Auftrage nach den Werken der alten pisanischen Bildhauer und der florentinischen Maler gezeichnet, habe ich in die Hände Ew. Königl. Hoheit niedergelegt. Was ich außerdem an urkundlichen Nachrichten gesammelt, sowie durch an-

dere Forſchungen für die Aufklärung der Geſchichte der neueren Kunſt gewonnen, habe ich in gegenwärtigem Buche zuſammenzuſtellen geſucht.

Vertrauend auf die Nachſicht Ew. Königl. Hoheit, die bisher meine geringen Leiſtungen nach der Redlichkeit und dem Eifer meiner Beſtrebungen huldreich zu ſchätzen geruht, bin ich ſo kühn, ein Werk, das nur unter dem Schutze Höchſt Ihres Königlichen Namens entſtanden, fernerhin unter denſelben zu ſtellen, und es mit der Hoffnung auf eine gná-

dige Aufnahme als ein ſchwaches Zeichen des tiefgefühlteſten Dankes Ew. Königl. Hoheit darzubringen, und verharre in tiefſter Unterthänigkeit

Ew. Königlichen Hoheit

dankergebenſter

Ernſt Förſter.

Inhalt.

Seite.

Vorwort XIII

Ueber das Leben und die Werke des alten toscanischen Bildhauers Nichola Pisano 1

Ueber den Altarschmuck in S. Jacopo in Pistoja 63

Nachrichten von einigen ältern Malern und Malereien in Pisa und Lucca 75

Cimabue 95

Ueber die ältern Wandgemälde im Campo santo zu Pisa . . 103

Giotto di Bondone und Symon di Martino 133

Ambruogio Lorenzetti 179

Niccolo Petri 187

Ueber das technische Verfahren bei den Mauergemälden des vierzehnten Jahrhunderts 211

Vorwort.

Vorliegende Abhandlungen sind das Ergebniß der kunsthistorischen Forschungen, die meine künstlerischen Arbeiten, mit denen ich in Auftrag Sr. Königl. Hoheit des Kronprinzen Maximilian von Bayern in Italien, namentlich in Pisa, Lucca, Florenz und Siena acht Monate lang beschäftigt war, begleiteten. Sie sind nicht ohne Rücksichtnahme auf die dahin gehörigen kunstgeschichtlichen Werke entstanden, sie enthalten aber wesentlich neue, wohlbegründete Thatsachen, und eben so neue und, wie ich glauben darf, nicht minder begründete Ansichten für die neuere Kunstgeschichte. Ich übergebe sie, in Erwartung günstiger Aufnahme, den Freunden derselben als einen Beitrag zu ihrem Auf- und Ausbau.

Ich habe mich häufig auf die „italienischen Forschungen des Herrn v. Rumohr" bezogen, als auf das neueste Werk, in welchem ein großer

Schatz kritisch gesammelter Kunstkentnisse niedergelegt ist. In vielen Stücken weicht meine Ansicht sehr entschieden von der dieses geehrten Kunstforschers ab; dies hindert mich aber nicht, den schon früher einmal öffentlich ausgesprochenen Dank gegen ihn, als denjenigen zu wiederholen, der mir zuerst den Weg besonnener Forschung gezeigt.

Außer der Feststellung und Berichtigung von Thatsachen, lag es mir nun besonders an einer anschaulichen Darstellung des innern Lebens, der organischen Entwickelung der neuern Kunst und ihrer Meister, sowie des Gehaltes der Werke derselben, sofern sie in den Kreis meiner Untersuchungen fielen. Möge dies Bestreben an den nachfolgenden Abhandlungen sichtbar sein.

Ich habe einige wenige Zeichnungen, die ich mit größter Treue angefertigt, zum bessern Verständniß mehrer hauptsächlicher Angaben beigefügt. Ein umfassendes Werk über neuere Kunstgeschichte bedingt eine möglichst vollständige Sammlung von größern und ausgeführtern Blättern, wie ich sie in die Hände Sr. Königl. Hoheit niedergelegt, und wir dürfen es als ein besonderes Glück preisen, daß ein Fürst, in dessen erhabenem Hause die Liebe zu Kunst und Wis-

ſenſchaft ſeit den älteſten Zeiten ein heiliges Erbgut iſt, ein ſo ruhmvolles und großartiges Unternehmen begonnen. Wir dürfen alſo hoffen, jene Periode der Geſchichte der Menſchheit, in welcher dieſe ein neues Frühjahr mit der reichſten Blüthenentfaltung feierte, aus der Dämmerung, in welcher ſie übelberechtigte Geringſchätzung, Leichtſinn und Roheit ſo lange gelaſſen, endlich ans Licht geführt zu ſehen.

München, den 16. Febr. 1835.

Ernſt Förſter.

Über
das Leben und die Werke
des
alten toscanischen Bildhauers
Nichola Pisano.

Nichts ist so sehr geeignet, unsre Aufmerksamkeit und Forscherlust zu wecken, als wenn wir in der Geschichte irgend eine einzelne menschliche Erscheinung gesondert, gleichsam im Widerspruch mit ihrer Zeit über dieselbe emporragen und eine neue begründen sehen. Wir wissen, daß es der Genius ist, dem dies Außerordentliche gelingt, dem die Menschheit huldigt und der sich nicht zerlegen und nicht zusammensetzen läßt; aber es reizt uns doch, die verschiedenen Einflüsse kennen zu lernen, unter denen er erwachsen und gedeihen konnte; wir wollen wenigstens die Trümmer der Brücke aufsuchen, über welche er zu uns gegangen.

Eine solche geniale Erscheinung in der Geschichte der Kunst ist Nichola von Pisa, diese erste Blüte an der köstlichen Pflanze, in deren gesunde Zweige der Frühlingssaft des zwölften Jahrhunderts strömte, der, indem er sich des Stoffs bemächtigte, der zerstreut vor ihm lag, und die dunklen Bestrebungen seiner Zeit mit Bewußtsein zum Beweggrund seines Thuns machte, sich den Ehrennamen des Wiederherstellers der Kunst im Mittelalter erwarb.

Von den frühen Lebensumständen dieses außerordentlichen Menschen wissen wir leider weiter nichts, als daß er ungefähr ums Jahr 1200, vielleicht zu Siena geboren —

der Stadt, in welcher zu jener Zeit die Malerei einen höhern Standpunkt als im übrigen Italien gewonnen, und deren Künſtler feſter und länger als die übrigen die alten, namentlich griechiſchen, Ueberlieferungen beibehielten; daß ſein Vater Petrus hieß, ſchwerlich ein Künſtler war und aus Apulien ſtammte *). Wem er ſeine erſte künſtleriſche Bildung zu verdanken, wo er zuerſt gearbeitet habe, iſt unbekannt, da die Angabe des Vaſari, als habe er unter griechiſchen Meiſtern am Dom und an der Taufkirche zu Piſa ſeine erſten Studien gemacht, ſchon um deshalb höchſt unzuverläſſig, als die bezeichneten Werke ſchwerlich griechiſchen Urſprungs ſind, bis jetzt durch keine beſſere erſetzt worden iſt. Von größerer Wahrſcheinlichkeit iſt die zweite Annahme des Vaſari, daß Nichola ſich an den ſchönen antiken Sarkophagen, welche die ſiegreichen und kunſtliebenden Piſaner aus Sicilien, Amalfi und andern Orten als Beute in ihre Vaterſtadt geführt, ſeine Vorbilder genommen und im Nachahmen der darauf angebrachten ſowol nackten als bekleideten Geſtalten jene Fertigkeit erlangt habe, die ſeinen weitverbreiteten Ruhm als erſten Bildhauer ſeiner Zeit begründen mußte **).

In Siena, wo erſt im Jahre 1225 der Neubau des Doms, der eine größere bildneriſche Thätigkeit hervorrief, begonnen wurde, finden ſich keine ältern Sculpturen, die

*) In einer Quittung des Domarchivs von Piſtoja (Libro di Bando nell' archivio di S. Jacopo etc.) vom Jahre 1273 heißt es: magistro nichole quondam petri de Senis. Wäre Petrus Künſtler geweſen, würde es heißen: quond. magistri petri etc. In einem aus dem Domarchiv von Siena entnommenen Document (Archivio dell' opera del duomo di Siena, pergamene 293) heißt er magister nicholas petri de apulia.

**) Siehe Vaſari, „Lebensbeſchreibungen" ꝛc. D. A. I. S. 81 f.

zu der Annahme berechtigen, des Nichola Meiſter ſei dort zu ſuchen. Cicognara läßt ihn in früher Jugend die Antiken in Rom ſtudiren, ohne angeben zu können, welche derſelben damals ſchon aus ihrem Grabe auferſtanden — und ſtützt ſich dabei auf die bisher unbeſtrittene Thatſache, daß er im Jahr 1225 das Grabmal des h. Domenicus zu Bologna errichtet und mit Reliefs geziert, in denen Nachbildungen römiſcher Statuen, z. B. des Sklaven im Capitol, unleugbar vorkommen *). Mit gleichem, ja vielleicht mit größerm Rechte, wie ſich ſpäter ergeben wird, würde ich Florenz als den Ort bezeichnen können, an dem er erſte entſcheidende Eindrücke empfangen von einer weniger entlegenen Zeit, und von minder ergreifenden Werken als den genannten römiſchen **).

Wie dem auch ſei: da die Geſchichte keinen Meiſter nennt, dem Nichola ſeine Bildung verdankt, ſo ſind wir berechtigt, die Zeit ſelbſt als die hohe Schule zu bezeichnen, aus der er, Vieles von Vielen empfangend, doch das Beſte aus ſich entfaltend, wohlgerüſtet heraustrat.

Zu dieſem Zwecke wird es nöthig ſein, einen flüchtigen Blick auf die Zeit ſelbſt zu werfen, über der das Dämmerlicht, das mit den erſten Kreuzzügen über Europa ſich ver-

*) Cicognara, Storia della scultura I. pag. 356. Auch legt er daſelbſt einen wol unnöthigen Werth auf die Ausſage eines neapolitaniſchen Scribenten Celano, der Nichola mit Kaiſer Friedrich II., und in deſſen Auftrag im Jahre 1221 nach Neapel reiſen läßt, um das castello uovo zu bauen; eine wol etwas zu ſchwierige Aufgabe für einen etwa 21jährigen Jüngling.

**) Im Kunſtbl. 1826, „Anfänge ital. Kunſt" (einer Reihenfolge von Aufſätzen, die einen ſehr gebildeten und ächten Kunſtſinn zeigen), wird ſeine Bildung, jedoch ohne hinreichende Begründung, mit den parmeſaner Bildhauern des zwölften Jahrhunderts in Verbindung geſetzt.

breitet, mit der Eroberung Konstantinopels und der daraus erfolgten Verbreitung altgriechischer Bildung allmälig in Morgensonnenglanz sich zu verwandeln begann. Es ist bekannt, welche große Frage zur Zeit des zweiten Friedrich die Welt bewegte, und wie die Erschütterung des größten Kampfes menschheitlicher Interessen bis in die untersten Tiefen des bürgerlichen Lebens dringen und treibend auf jedes geistige Samenkorn wirken mußte. So sehen wir überall als Folge äußerer Bewegungen das Hervortreten großer geistiger Individualitäten, wie schon das Sprichwort sagt, daß im Wettersturme die Saat gedeihe. Aber dennoch müßte es unerklärlich bleiben, wie mitten im Toben bürgerlicher Kriege, fast unter dem Hufschlage der Schlachtrosse die zarten Keime einer Kunst Leben und Kraft gewinnen konnten, die mehr als jede andere äußere Ruhe und gesicherten Reichthum voraussetzt; dächte man nicht daran, daß jene Kämpfe — von einzelnen adeligen Parteien, denen nur die Bewegung der Zeit ihre Farbe gab, meist mit Hülfe fremder Söldner geführt — die große bürgerliche Masse des Volks, zu welcher die Künstler als Zunftgenossen gehörten, nicht sowol unberührt ließen, als vielmehr deren Aufleben und steigende Macht begründeten. Nichts ist natürlicher als das Bestreben, von dem erworbenen Gut öffentlich Zeugniß abzulegen und im Bewußtsein hinlänglicher Kräfte mit Jedem deshalb in die Schranken zu treten. Bei dem durch die Zeitereignisse hervorgerufenen Durst nach Ruhm, bei einem durch das immer weiter sich verbreitende Wort gesteigerten Bedürfniß bildlicher Anschauung, bei der immer klarer werdenden Erkenntniß, daß in den Werken der Kunst eine unmittelbar bezwingende Kraft und ein unvergänglicher Glanz ruhe, der weit über alle Zeiten hinüber-

leuchte, mußten jene wol das Ziel werden, für welches die Zeitgenoſſen durch die gute Eris, wie ſie Heſiodos nennt, entflammt wurden, und welches, bei der allgemeinen Herrſchaft der Kirche über die Gemüther, unmittelbar neben dieſer ſtand. Der Baukunſt mit ihren hoch über den gewöhnlichen Geſichtskreis aufſtrebenden Maſſen war der Vortritt geſtattet, und vor Allen hatten Piſa und Venedig für die gewonnenen Schätze von ihr herrliche Tempel eingetauſcht. Zu deren Schmuck bedurfte man der übrigen Künſte, und ſo ſehen wir ſchon im 12. Jahrhundert Malerei und Sculptur, wenn auch auf unteren Stufen, ſich regen. Während wir in Bezug auf Nichola nur bei der letzten verweilen, bemerken wir an ihren Werken zwar noch eine gänzliche Kindheit des Geiſtes, eine Unbeholfenheit des Leibes, daß wir kaum das werdende Licht ahnen; aber doch treten in dieſer Dämmerung, in welcher, wie in der phyſiſchen, faſt alle Unterſchiede verſchwinden, deren zwei ziemlich deutlich hervor: nämlich einmal in Bezug auf Darſtellung ein Feſthalten und Weitertragen traditioneller bildlicher Anſchauungen in rohen, ganz umhüllten Formen; daneben aber in Bezug auf äußere Geſtaltung ein kaum bewußtes Anſchließen an Ueberlieferungen aus der claſſiſchen Zeit, welches ſich nicht überall als nothwendige Folge ſpätgriechiſcher Einflüſſe ergibt. Beiden Richtungen aber gemeinſchaftlich iſt ein Gedankenreichthum, der ſich in Bildern ſtatt in Worten auszuſprechen gewaltſam drängt. Dies war der damalige Standpunkt der Sculptur, wie man noch heut zu Tage an den Architraven verſchiedener alter Kirchthüren zu Lucca, Piſtoja, Piſa ꝛc., ſowie an Kanzeln und Taufſteinen an gedachten und andern Orten, die aus jener Zeit herrühren, wahrnehmen kann. Es würde mich indeß

unfehlbar zu weit abführen, wollte ich alle, oder nur die meiſten der bezeichneten Arbeiten eines Graamons, Biduinus, Enricus, Guiglielmus ꝛc. einer nähern Betrachtung unterwerfen. Es wird hinreichen, für jede der obengenannten Richtungen einige bezeichnende Werke zu nennen.

Ums Jahr 1180 lebte in der Stadt Piſa oder deren Nähe ein Meiſter Steinmetz, in dem das künſtleriſche Bewußtſein ſich bereits ſoweit geſteigert, daß er ſeine Werke nicht ohne ſeinen Namen — Biduinus *) hieß er — auf die Nachwelt wollte kommen laſſen. Von ihm ſieht man noch jetzt an der Vorderſeite der Kirche in S. Casciano, einem Dörfchen in der Nähe von Piſa, mehre Reliefs mit der Unterſchrift: hoc opus quod cernis biduinus docte peregit; und der Inſchrift an einer andern Stelle: undecies centum et octoginta post anni tempore quod deus est fluxerant de virgine natus. Außer der Erweckung Lazari und dem Einzug Chriſti in Jeruſalem ſieht man noch einen Hirten, der vielerlei wildes und zahmes Gethier vor ſich hintreibt, ſo wie unter dieſem einen Löwen, der einen Widder überfällt. Die Arbeit iſt in hohem Grade roh und gefühllos zu nennen, kaum eine körperliche, geſchweige eine geiſtige Regung iſt wahrzunehmen; in militairiſcher Ordnung folgen die Apoſtel ihrem Herrn, einer das treue Abbild des andern; wie Säcke liegen die Gewänder um den Leib, und die Falten wurmartig und parallel über die eingenähte Geſtalt, deren Theile und Bewegung ſie nothdürftig bezeichnen. Dagegen iſt in dem Hirten mit den wilden und zahmen Thieren, noch mehr aber in dem Engel, welcher den Sargdeckel vom Grabe des Lazarus hebt, und welcher als eine der Chriſto dienenden

*) Der Name hat einen deutſchen Klang.

Mächte erſcheint, das Durchſchimmern des ſich regenden Gedankens fühlbar. — Noch mehr würde dies bei wahrſcheinlich ſpätern Arbeiten deſſelben Meiſters der Fall ſein, die wir an den Eingängen der alten Kirche S. Salvatore in Lucca finden, wenn uns der Inhalt derſelben ganz verſtändlich wäre. Zwar trägt nur das eine des Autors Namen, allein es iſt kaum zu zweifeln, daß ihm beide angehören. Das Relief an der vordern Thür ſtellt die Parabel von der Hochzeit des Königſohnes vor. Das gekrönte Brautpaar ſitzt mit andern Gäſten an einer Tafel; daneben ſteht der König, über deſſen Bedeutung (als Chriſtus) der Heiligenſchein am Haupt Aufſchluß giebt. Ein Diener läutet an der Glocke des Thurmes, wodurch ſowol die Einladung zum Gaſtmahl in der Parabel, als zur Kirche ausgeſprochen iſt. Zur Ausſchmückung gehört ein Diener, der Speiſe aufträgt, und eine weitere Reihe Gäſte. Das zweite, mit des Meiſters Namen bezeichnete *) Relief ſcheint die Marter des heil. Nikolaus vorzuſtellen, wenigſtens wird ein als ſolcher durch die Beiſchrift und den Heilgenſchein bezeichneter Mann, ganz entkleidet, von zwei Männern in ein mit irgend einer Flüſſigkeit angefülltes Gefäß gelaſſen. Zu beiden Seiten aber häufen ſich Räthſel. Männchen von höchſt ſonderbarem Ausſehen, mit unbeſchreiblich dicken Köpfen und kurzen Armen — wie man ſie als Deckel etruskiſcher Grabmäler ſieht — gucken, zum Theil mit Stöcken oder dem Kreuz bewaffnet,

*) Zum Theil auf dem Gefäße in der Mitte des Bildes, zum Theil auf dem Grunde ſteht: Biduinus me fecit hoc opus. Dies hat Herr von Rumohr „Ital. Forſchgg." I. S. 261., der das letzte Wort nicht gefunden, überſehen, ſowie er aus dem getrennt geſchriebenen Namen F. Nich-olaus psbr (presbyter) den Heiligen und einen Beſteller Olavi irrig herausließt.

hinter Säulen oder aus Fenstern neckend oder neugierig vor; zu beiden Seiten stehen kleine Tempel, in denen auf der einen Seite, außer einem eben beschriebenen Männlein, eine zwischen Säulen herabhängende Ampel, auf der andern ein muthmaßlicher Ochs und ein Löwe, die sich gegen die Säule aufrichten, zu sehen sind. Es ist mir nicht gelungen, die Deutung dieser Phantome zu finden.

Noch mystischer als dieses ist das Relief am Taufbrunnen zu S. Frediano in derselben Stadt, urkundlich von einem Meister Robertus im J. 1151 gefertigt *). Es umgibt ein weites Becken mit vielen Figuren und Darstellungen, die unter sich in irgend eine Verbindung oder nur in eine richtige Reihenfolge zu bringen, mir bisher, trotz wiederholter Untersuchungen, so wenig gelang als einem meiner Vorfahren. Zwei Darstellungen indeß, sich diamentral entgegengesetzt, scheinen Hauptpunkte zu bilden: Ein Kindeskopf mit einem Heiligenschein in einer Schale, auf einem Baume, und an der entgegengesetzten Seite des Brunnens möglicher-

---

*) Auf dem obern Rande des Brunnens sieht man die durch vieles Betasten und durch eine eiserne Klammer beschädigte Inschrift:

✝ MI..CCLI ROBERTVS MAGIST L

Die dem Namen vorstehenden Buchstaben sind bisher noch nicht richtig gelesen worden; am meisten aber dürfte sich Herr v. Rumohr (a. a. O. I, 262) irren, der me fecit gelesen. Ganz deutlich ist das LI; über das C vorher darf auch kein Zweifel bleiben; das Є vor diesem entspricht genau dem im Namen Robertus, sodaß uns nur die beiden leeren Stellen hinter mi, das sich auch in nichts Anderes verwandeln läßt, auszufüllen bleiben. Ich setze getrost zwei L hinein und habe dann mille CLI, das Jahr der Beschaffung. Daß es nicht ungewöhnlich ist, das Tausend auszuschreiben und die kleinere Zahl mit Ziffern zu bezeichnen, sieht man u. A. in Groppoli bei Pistoja, wo an der Kanzel steht: hoc opus etc. MIƎƎCL. XXXXIII; oder an der Façade von S. Martino in Lucca: MILƎCCIIII condidit etc.

weiſe Moſes, der aus Gottes Hand die Geſetztafeln in die ſeinige (verhüllte) nimmt. An dieſe Vorſtellung reihen ſich rechts unter ſpitzbögigen Niſchen ſieben Geſtalten, von denen die mittlere ein Lamm auf den Schultern, die letzte einen Haſen trägt. Dann ſieht man ein nacktes Kind auf den Schultern eines Mannes oder einer Frau, deren eine Hand ein Trinkgefäß hält, über welchem ein Huhn und unter welchem ein nacktes menſchliches Weſen angebracht iſt. Daneben ſitzt ein König oder eine Königin auf dem Thron, dahinter eine Figur, die einen Drachen gewaltſam beim Schwanze hält; nun Chriſtus, der von einem muthmaßlichen Feigenbaume herab einen Ausſätzigen heilt. An dieſe Darſtellung reiht ſich die andere einer Schale mit dem Kindes- (Chriſtkindes-?) Kopf. Ein Zug geharniſchter Reiter, ein König in ihrer Mitte, ſetzt nächſtdem durch ein Gewäſſer, in welchem Fiſche und menſchliche Leichname ſchwimmen, und nimmt die ganze Seite bis zum Moſes ein. — Da auch bei Nichola und den Spätern noch ähnliche Dunkelheiten vorkommen, ſo wäre es erwünſcht, wenn die Forſcher des chriſtlichen Alterthums uns bei unſern Unterſuchungen mit ihrer Wiſſenſchaft unterſtützten, da mit jedem ans Licht gezogenen Gedanken die Hoffnung auf eine ganze Folgereihe gewonnen wird.

Die Ausführung betreffend, ſo iſt nicht zu verkennen, daß bei aller Unform, namentlich der Köpfe, doch den Meiſter Robert edlere Vorbilder als den Biduinus, vielleicht altgriechiſche Reminiscenzen — wenn auch nur aus der Hand der Byzantiner — geleitet, wie man vornehmlich aus der Stellung und dem Verhältniß der Geſtalten, ſowie aus der Anordnung der Gewänder ſchließen muß.

Bei weitem vollendeter als die genannte Arbeit des

Robertus ſind die Reliefs an dem öſtlichen Thor der piſaner Taufkirche, namentlich jene, welche die beiden Pilaſter zu beiden Seiten des Eingangs ſchmücken und welche, da der Bau der Kirche im Jahre 1153 begonnen wurde, in die zweite Hälfte des zwölften Jahrhunderts fallen. Hier ſieht man in 11 Feldern links allegoriſche Abbildungen der Monate (mit Ausnahme des Decembers) und rechts in einem nicht ganz klaren Zuſammenhange, von unten nach oben ſich folgend: David, die Befreiung aus dem Limbus (wenn es nicht die Berufung der erſten Apoſtel iſt), 10 Apoſtel, einzeln oder zu zwei, und ganz oben zwei Engel und Chriſtus. Noch ſind die Formen unausgebildet, die Köpfe, wenn nicht flach und charakterlos, doch ohne Schönheit, die Gewandzüge nur eingeſchnitten und ſchlecht verſtanden; dagegen edle, freiere Bewegung, gute Verhältniſſe im Ganzen wie der einzelnen Theile unter ſich und eine offenbar der Antike entnommene gefällige Anordnung der Gewandung.

Ich würde nicht anſtehen, dieſe Arbeiten in die nächſte Verbindung mit der Erziehung des Nichola zu bringen, wenn ich nicht zu entſchieden nach einer andern Seite hingewieſen würde, nämlich nach Florenz.

Dort ſtand in der nun zerſtörten Kirche S. Piero di Scheraggio eine Kanzel, deren Brüſtung mit Reliefs aus weißem Marmor, nämlich einer myſtiſchen Darſtellung der heiligen Mutter mit dem Kinde, ferner der Geburt Chriſti, der Anbetung der Könige, der Darſtellung im Tempel, der Taufe und der Kreuzesabnahme, geſchmückt war. Richa *) ſtellt, ohne ſie jedoch zu begründen, die Behauptung auf, die Arbeit ſei im neunten oder zehnten Jahrhundert in Fie-

*) Richa, Notizie istoriche delle chiese fiorentine II, 18.

ſole gemacht und erſt ſpäter nach Florenz geſchafft worden. Herr v. Rumohr ſchließt ſich dieſer Vermuthung an; dennoch deutet ihre techniſche Ausbildung, in Vergleich mit den oben erwähnten und ähnlichen Werken, aufs zwölfte Jahrhundert; wenigſtens werden wir entſchieden zu der Annahme berechtigt, daß ſie am Anfange des 13. Jahrhunderts nicht zu den veralteten Dingen gehörte. Leider kann ich nur eine flüchtige Zeichnung nach einem der genannten Reliefs (Blatt I, Nr. II) vorlegen; die Abbildungen bei Richa ſind faſt ganz unbrauchbar. Bei Abtragung der genannten Kirche unter Großherzog Peter Leopold wurde dieſe Kanzel in die kleine Kirche S. Leonardo vor dem S. Miniatothore von Florenz geſchafft, wo man ſie noch gegenwärtig ſehen kann.

Ehe ich jedoch näher auf dieſes Werk, dem ich einen ſehr bedeutenden Einfluß auf die Arbeiten Nichola's zuſchreibe, eingehe, will ich von den letztern zu ſprechen anfangen, aus denen ſich von ſelbſt ergeben wird, welche Elemente aus der Kunſt ſeiner Zeit in die ſeinige übergegangen, und was ſein eigner Geiſt theils zur Verwendung theils zur Bezwingung dieſer Elemente gethan.

Vorläufig ſeine Thätigkeit als Baumeiſter übergehend — obſchon ich Gründe habe, zu glauben, daß er ihr ſeinen erſten Ruf verdankt, — wenden wir uns ſogleich zu den ihm zugeſchriebenen Bildwerken.

Vaſari erzählt, daß Nichola im Jahre 1225 (alſo ungefähr in ſeinem 25. Jahre), als der heil. Domenicus von Calahorra, der Stifter des Ordens der Prädicantermönche, geſtorben war, nach Bologna berufen wurde, um das Grabmal deſſelben in Marmor zu arbeiten; daß er die Arbeit angenommen, viele Figuren dabei angebracht, wie man es noch heute ſieht, und ſie im J. 1231 vollendet habe. Soweit

meine Kenntniß reicht, hat bisher Niemand dieſer Angabe widerſprochen, und Cicognara baut auf die unumſtößliche Wahrheit derſelben ſein ganzes Ehrendenkmal.

Zur Würdigung dieſer Angabe muß man zunächſt bedenken, daß Nichola (nach Vaſari) bis zum Jahre 1275 gelebt, daß er wenigſtens (was actenmäßig erwieſen *) iſt) noch ums Jahr 1273 eine umfaſſende Bildnerarbeit, die große Rüſtigkeit vorausſetzt, für den Dom von Piſtoja angenommen und gefertigt, daß er mithin nach menſchlicher Berechnung im J. 1225 nicht wohl über das oben angegebene Alter hinausreichen konnte. Nun iſt nicht zu leugnen, daß, wenn man mit einem Rückblick auf die Kunſtleiſtungen des zwölften Jahrhunderts und des Anfangs vom dreizehnten, mit Beachtung der damaligen mangelhaften Technik, der Jugend des Künſtlers und der relativen Vollkommenheit des genannten Werkes vor daſſelbe tritt, man entweder, wie vor einem unerklärten Wunder, ununterbrochen erſtaunen, oder — an der Aechtheit der Angabe des Vaſari zweifeln muß.

Dieſes Grabmal, mit Reliefs und Statuetten aus verſchiedenen Zeiten geſchmückt, iſt unter dem Namen der arca di S. Domenico bekannt, und es gibt Schriftſteller (wie Morrona), welche unſern Nichola in Bezug auf ſeinen Antheil an derſelben ſchlechthin Nicola dall' arca nennen und ihn ſomit mit einem bologneſer Meiſter, Nicola (oder Niccolo), einem Schüler des Jacopo dalla Fonte (della Quercia) verwechſeln, der um die Mitte des funfzehnten Jahrhunderts das obige Grabmal erweiterte und mehr ausſchmückte und von dieſer Arbeit den Namen dall' arca erhielt **).

---

*) Siehe das Document bei Ciampi, „Notizie inedite“ etc. p. 122.

**) Es iſt nicht ganz unwahrſcheinlich, daß vielleicht der ganze

Die ältern unter dieſen Sculpturen betreffend, ſo beziehen ſie ſich auf das Leben und Sterben des heiligen Domenicus und kommen hier als die angeblichen Arbeiten unſers Meiſters allein in Betracht.

Die beiden vorderen Reliefs, auf denen rechts die Heilung oder Erweckung eines vom Pferde geſtürzten ritterlichen Jünglings, links das bekannte Wunder des unverbrennlichen Buches vorgeſtellt iſt, ſind durch eine ſtehende Madonna mit dem Kinde geſchieden, deren Einfachheit und Schönheit, ſowol in Form als Verhältniß und Bewegung, ganz beſonders anſpricht. Wendet man ſich von da zur Linken, ſo ſieht man an der Seitenwand des Grabmals die Darſtellung, wie der Heilige, von ſeinen Ordensbrüdern umgeben, von Petrus ein Buch (wol die beſtätigte Ordensregel), von Paulus einen Stab (als Symbol geiſtlicher Herrſchaft) empfängt. An der entgegengeſetzten Seite iſt eine gedeckte Tafel, an der Mönche von unſichtbarer Hand — und, ihrem Ausſehen nach, ſehr gut — geſpeiſt werden. Auf der Rückſeite endlich iſt der Tod des Ordensſtifters vorgeſtellt. Einzelne heilige Geſtalten zieren karyatidenartig die Ecken. Das Gepräge des Ganzen iſt, trotz der eingeflochtenen antiken Reminiscenzen, offenbar chriſtlich, jedoch ohne jene Schärfe und Entſchiedenheit, die die Jugendwerke kräftiger Geiſter zu beſeelen pflegt. Die Formen ſind unbeſtimmt und weich, die Züge etwas verſchwommen, ohne beſondern Ausdruck, die Verhältniſſe lang, ja ſehr lang; die Erfindung in den

---

Irrthum, wenn es überhaupt einer iſt, auf dem Zufall beruht, daß ein ſpäterer Nicholas an dem Werke arbeitete, das mit denen des frühern die größte Verwandtſchaft zeigt. Lanzi weicht dem Irrthum aus, indem er unſern Meiſter, aber willkürlich, Nichola dall' urna nennt, womit ſpeciell der Sarkophag bezeichnet iſt.

Darſtellungen ſcheint ganz dem Meiſter anzugehören — (es konnten für einen neuen Gegenſtand ältere Bilder ohnehin nicht unmittelbar zu Grunde gelegt werden) — verräth aber weder eine ſehr lebhafte Phantaſie, noch eine ſtarke Empfindung. Die Ausführung iſt weich und glatt und von einer Vollendung, die, wie ſelbſt Cicognara und Andere eingeſtehen, des Nichola's Arbeiten in Piſa und Siena nicht haben.

Leider kann ich mich zur Bewahrheitung meines Urtheils nur auf Anſchauung des Orginals berufen, da das, was d'Agincourt und Cicognara in Abzeichnungen von dieſem Werke geben, nicht entfernt die nothwendigſten Anforderungen befriedigt, und andere Copieen noch nicht exiſtiren. Immerhin iſt es gewagt, ohne Unterſtützung äußerlicher Gründe, etwa ſchriftlicher Documente, einer ſo unbeſtrittenen Annahme entgegenzutreten; allein die genaue Vergleichung theils gleichzeitiger theils ſpäterer Werke hat mich nur in meinem Zweifel beſtärkt, und ich glaube, daß die Geſchichte der Kunſt, auf ihrem jetzigen Standpunkt, das bezeichnete Grabmal ohne authentiſche und unwiderlegliche Beweiſe dem Nichola nicht zuſchreiben darf.

Wenden wir uns zunächſt zu einem gleichzeitigen Werke deſſelben Meiſters! Ueber dem kleinern Eingang zur Linken an der Vorderſeite des Doms zu Lucca befinden ſich zwei Reliefs von cararischem Marmor, urkundlich Arbeiten des Nichola von Piſa *) vom Jahre 1233, deren auch Vaſari und die ſpätern Schriftſteller, jedoch ohne beſondere Theilnahme, gedenken. Es iſt eine Anbetung der Könige im Ar-

*) Memorie e documenti per servire all' istoria del ducato di Lucca 1822. Im achten Bande.

chitrav, und in der Lunette darüber eine Abnahme vom Kreuze. Das erstere, welches — jedoch ohne Angabe der Quelle — die luccheser Localscribenten dem Sohne Nichola's, Giovanni, zuschreiben, ist so zerstört, daß man nur die deutliche Verwandtschaft mit der gleichen spätern Arbeit unsers Meisters und das allgemeine Gepräge noch erkennt, allein auf die Untersuchung des Einzelnen Verzicht leisten muß. Dagegen ist das obere Bild, die Kreuzesabnahme, wenn auch staubig und schmuzig, doch fast ganz erhalten.

Man sieht mit dem ersten Blicke, daß man vor dem Jugendwerke eines kräftigen, genialen Menschen steht, dessen Bewegungen wie die eines Kindes linkisch sind, dessen Auge aber uns durch Tiefe und Klarheit fesselt *). Die beiden Arme des Gekreuzigten sind bereits vom Holz gelöst und werden, nach beiden Seiten herabhängend, links von Marien, rechts von Johannes gehalten und — wie es scheint — mit Thränen genetzt. Eine kräftige männliche Gestalt, Joseph von Arimathia, umfaßt den heiligen Leib so, daß er ihn zugleich mit der Brust und Schulter trägt und mit den Armen herab nach seiner Seite bewegt. Rechts kniet Nikodemus und zieht mit einer Zange den Nagel aus den Füßen, der diese nicht nur am Kreuzesende festhält, sondern noch außerdem das Zusammensinken des Todten ins Knie motivirt. Der auf die rechte Schulter überfallende und also nach der Mutter sich neigende Kopf vollendet die wahre, edle und rührende Bewegung des heiligen Leichnams. An Marien schließen sich aufschauend und theilnehmend (die eine knieend) zwei Frauen, vielleicht (was nicht ganz klar) das Leintuch haltend, in welches sie Jesum zu hüllen gedenken. Neben

*) Siehe Blatt I. Nr. 1.

Johannes ſtehen zwei Krieger, von denen der eine Longinus oder — wenn nicht der aufgeworfene Kopf das Gegentheil ausdrücken ſoll — der bekehrte Hauptmann ſein könnte; in der Ecke kniet ein Mann, der mit bedeckten Händen eine Schüſſel hält, auf welcher, wenn ich's recht deute, Specereien liegen zur Einſalbung *).

Alle Bewegungen ſind richtig ausgedrückt; die Anordnung verräth ein ſicheres und ſtarkes Gefühl für Schönheit in derſelben, und in Bezug auf Bezeichnung der Leidenſchaft hat eine tiefe Verwandtſchaft mit den Meiſtern der alten Plaſtik das Maß gegeben. Man kann ſagen: in feierlicher Stille äußert ſich der herzzerreißende Schmerz. Nur im Einzelnen, in den Geberden und Geſichtszügen zeigt ſich die Unbeholfenheit des Künſtlers, indem der Mund des Johannes ebenſo gut Lachen anzeigt als die Augen Weinen. Die Formen betreffend, ſo ſind ſie geſchnitten, eckig und breit und ſtehen in unmerklicher Entfernung von den rohen Erzeugniſſen des Biduinus, Robertus und deren Zeit- und Kunſtgenoſſen; den Köpfen namentlich fehlt alle Zeichnung und alles Maß, der Schönheit gar nicht zu gedenken, welche erſt in den Gewändern einiges Feld gewinnt. Die Faltenzüge, die wir bei den frühern als Hinderniſſe der Deutlichkeit ungeſchickt angebracht ſahen, dienen hier dazu, die Geſtalt und ihre Bewegung hervorzuheben; es ſondern ſich die Maſſen und ſtellen ſich in großartigen Verhältniſſen neben einander, wie z. B. bei dem Mantel der Maria, den ſie, unterm Arm eingeſchlagen, mit der rechten Hand nach dem herabhangenden Arme Chriſti aufzieht. Die parallele Richtung der Falten iſt vermieden, ſie ſelbſt ohnehin be-

*) Figuren ſind es wie die Blumen der Gewürznelken.

ſtimmt ausgebildet, und die Kanten der Gewänder um der Klarheit willen ganz beſonders ſcharf in ihren Krümmungen verfolgt; die Brüche aber meiſt in ausgehöhlten ſpitzen Winkeln, die ſich nicht zu weit unter 80° halten. — In Bezug auf das Techniſche iſt zu bemerken, daß dieſes Relief wahrſcheinlich noch nach der bis dahin üblichen Weiſe ohne Thonmodell, frei aus dem Stein gehauen iſt, und daß es demnach als ein um ſo größeres Verdienſt erſcheint, daß der linke Arm Chriſti ganz rund vom Grunde losgearbeitet iſt. Die Behandlung iſt breit und leicht, an Glätte und vollendete Ausführung nicht zu denken. Eine Eigenheit iſt die deutlich vorherrſchende Neigung nach kurzen Verhältniſſen, und eine Sonderbarkeit iſt das wurmförmig gebildete Geſtein, auf welchem das Kreuz ſteht, und in dem, eben unter letzterem, eine kleine Höhle mit einem Todtenkopfe angebracht iſt. Ein Ueberbleibſel alter Zeit, deſſen Nichola ſich faſt nie ganz entſchlagen kann, ſind die in die Geſichter eingegrabenen Umſchreibungen einzelner Formen, namentlich der Backen, als ob dieſe ſich bei richtiger Modellirung nicht von ſelbſt von einander ſondern müßten; und durchaus höchſt unvollkommen iſt die Zeichnung der Füße.

Der Eindruck des Ganzen iſt, was ſich auch verſchloſſen darin regen mag, der eines rein chriſtlichen Kunſtwerks.

Dies Merkmal iſt bei Nichola, deſſen antiker Sinn hinlänglich beurkundet iſt, von Bedeutung für die Geſchichte ſeiner Bildung.

Vergleichen wir nun dies Kunſtwerk mit dem angeblich frühern in Bologna, ſo fällt vor Allem der Unterſchied techniſcher Behandlung in die Augen, der für den kleinen Zwiſchenraum von drei Jahren ungleich größer iſt als der für dreißig Jahre, welche zwiſchen der lucheſer und piſane

Arbeit liegen. In Bologna eine Vollendung, eine Glätte der Ausführung, wie wir ſie kaum einmal wieder bei Nichola, wol aber bei ſeinen lombardiſchen Schülern gegen Ende des Jahrhunderts finden; alle Formen, namentlich die des Geſichts, der Hände, ſind ungleich weiter ausgebildet an der Arca, das Gefälte ſehr weich behandelt, während das in der Lunette ſcharfkantig iſt. Die größte Verſchiedenheit indeß beruht in den Verhältniſſen, für welche Nichola in allen ſeinen Arbeiten, und ſo in Lucca, ein kurzes und gedrängtes Maß faſt unabänderlich feſthält, während die Geſtalten der Arca ſehr geſtreckt ſind, ja ſogar die erlaubte Länge überſchreiten. Übrigens berechtigt die gerühmte Ausführung der letzteren zu der Annahme vom Gebrauch des Thonmodells, welches bei der Kreuzesabnahme durchaus in Frage zu ſtellen iſt.

Sind nun ſchon ſolche Unähnlichkeiten geeignet, Zweifel zu erregen, ſo dürften's die Aehnlichkeiten faſt noch mehr. Ich meine hier nicht zunächſt das chriſtliche Gepräge, das beide Kunſtwerke gemeinſchaftlich haben, da dies nothwendig ein allgemeines ſein müßte, und die Verſchiedenheit eben an dieſem in der gradweis geſonderten Lebendigkeit hervortritt. Eher würden die eingeflochtenen antiken Reminiscenzen Verdacht erregen, da ſie einzeln zwiſchen andern Dingen ſtehen, während bei den ſpätern Arbeiten Nichola's jene das Ganze beherrſchen. Indeß ſind es noch andere Reminiscenzen, welche Bedenken erregen, nämlich ſolche aus des Nichola eignen Werken. So iſt die am Sterbebette des heiligen Domenicus umſinkende Mönchsgeſtalt die genaue, obſchon um manches verbeſſerte Copie der am Kreuz Chriſti (an der dreißig Jahre nach der angeblichen Entſtehungszeit der Arca in Piſa verfertigten Kanzel) in Ohnmacht fallenden Maria; ſo findet

ſich der weibliche Therſiteskopf auf dem Wunder der Erweckung, der eine faſt abſchreckende Natürlichkeit hat, genau wieder an beſagter Kanzel auf dem Relief der Darſtellung im Tempel; vieler andern Dinge und Eigenheiten, des ganz eigenthümlichen architektoniſchen Beiwerks, der eingelegten dunklen Glasſcherben (wovon in Lucca keine Spur) und manches Aehnlichen nicht zu gedenken, wobei immer mehr auf Nachahmen als auf Vorbilden zu ſchließen, weil wol das erſtere, aber nicht das letztere ſich mehr in äußerer Vollendung zu zeigen pflegt.

Alle genannte Eigenſchaften der Reliefs an der Arca ſtimmen nun auf eine höchſt auffallende Weiſe mit denen einer Kanzel zuſammen, welche in S. Giovanni fuori civitas in Piſtoja ſteht, die Vaſari die Arbeit eines Deutſchen nennt, die aber urkundlich *) von einem lombardiſchen Meiſter, offenbar einem unmittelbaren Schüler des Nichola von Piſa, ums Jahr 1270 gefertigt worden; und ich halte die Annahme für nicht unbeweislich, daß auch die Arca einen gleichzeitigen lombardiſchen Schüler des Nichola zum Urheber habe.

War nun das Ergebniß der vorangegangenen Vergleichung negativer Art, d. h. hat ſich etwas in der That und

*) Bei meiner leider! nur flüchtigen Durchreiſe durch Piſtoja war mir ein auch nur flüchtiger Blick in die Urkunden geſtattet, aus denen mir aber bei weitrer Nachforſchung noch manches Intereſſante zu gewinnen ſchien. Ob des Herrn Priors Scapucci Arbeit, von der er mir im Jahre 1833 mit derſelben Lebhaftigkeit und Geheimhaltung ſprach als dem Hrn. Verf. der „Anfänge ital. Kunſt" im Kunſtblatt 1826, zu einem Reſultat führen wird, müſſen wir beſcheiden erwarten. In jedem Fall ſtimmten ſeine mündlichen Mittheilungen an mich mit denen an den Verf. obiger Aufſätze zuſammen, obſchon er gegen mich nicht von einem Schüler des lombardiſchen Meiſters, ſondern von einem Lombarden ſelbſt als Urheber ſprach.

Zeit Unvereinbarliches herausgestellt, so wird eine andre dagegen uns positive Merkmale möglicher Vereinigung geben. Ich wiederhole, daß die Kreuzesabnahme in Lucca — äußerer Behandlung nach das älteste der bekannten Werke Nichola's — unbeschadet des darin schlummernden antiken Schönheitsinnes, rein christlichen Charakter trägt, und daß ich oben schon einen besondern Werth auf diese Eigenschaft legte. Wir sind also gewissermaßen zu der Annahme genöthigt, daß die ersten Eindrücke auf unsern jungen Künstler rein oder wenigstens vorherrschend christlicher Natur waren, da im Gegentheil, bei seinem Sinn und seiner Neigung, das Heidnische sich sogleich geltend gemacht haben würde. Auf eine überraschende Weise wird diese Annahme durch die obenerwähnten Reliefs der alten Kanzel von S. Piero di Scheraggio unterstützt. Ich habe leider nichts davon in Händen als die obenerwähnte flüchtige Zeichnung nach der darauf vorkommenden Kreuzesabnahme, die indeß vorläufig für den gegenwärtigen Zweck der Vergleichung genügt.

Wir erkennen sogleich die Composition des Nichola wieder. Christi Arme sind bereits vom Kreuz abgelöst und fallen nach beiden Seiten herab, wo sie von Maria links und rechts von Johannes aufgehalten und — voraussetzlich mit Thränen benetzt werden. Joseph von Arimathia umfaßt den herabsinkenden Körper, Nikodemus an der andern Seite zieht den Nagel aus den noch befestigten Füßen. Nur zwei Engel, die hier mitleidend über dem Kreuz schweben, verbot der Raum der Lunette anzubringen, wogegen ebenderselbe ihn zwang, an beiden Seiten Gestalten zuzugeben, die am Quadrat der Kanzelbrüstung nothwendig fehlen.

Die Uebereinstimmung ist schlagend, und da ich bisher

keine dem Nichola näher liegende Darſtellung gefunden, auch in ſeinen ſpätern Arbeiten die beſtimmteſten Hinweiſungen auf dieſe Kanzelbilder vorkommen, trage ich kein Bedenken, dieſelben in die engſte Verbindung mit ſeiner Jugendbildung zu ſetzen, wenn auch an die Stelle einer faſt wunderbaren Erweckung der Gang einer gewöhnlichen Entwickelung menſchlicher Kräfte tritt, die erſt nach erlangtem Vollwuchs an das Höchſte ſich wagen. Wir ſehen bei dieſer Gelegenheit dem Erwachen und Erwachſen der Kunſt ſelbſt zu, deren Schwingen nicht ſchon bei der Geburt zum Fluge taugten; wir ſehen ihre einzelnen Werke ſelbſt den gleichen Gang allmäliger Vollendung und Veredlung gehen; in häßlicher Raupengeſtalt, als unförmliche unbewegliche Puppen im Halbdunkel des kalten Vorfrühlings, bis der erwärmende Sonnenſchein des Genies die Hülle bricht und der bunte Schmetterling in den Aether ſich ſchwingt.

Vergleichen wir nun die beiden Reliefs näher, die auf den erſten Anblick dieſelben zu ſein ſcheinen, um zu ſehen, was Künſtleriſches in der rohen Ueberlieferung liegt, was nicht.

Die erſte Anforderung an jedes Kunſtwerk, namentlich an jedes plaſtiſche, Deutlichkeit, iſt vollkommen befriedigt. Ueber die dargeſtellte Handlung iſt kein Zweifel möglich. Zweitens ſind die durch den Gegenſtand gegebenen nothwendigſten Beziehungen, ſowol die geiſtigen als die körperlichen, richtig beachtet; endlich nähert ſich die Darſtellung einem, innern und allgemeinen Schönheitsgeſetzen entſprechenden, Ganzen. Wenn ſomit für das erſte kein Fortſchritt nöthig, ja kaum möglich, ſo erlauben die beiden andern der ausgebildetern Kunſt die weiteſte Ausdehnung. Sehen wir, was Nichola in dieſer Beziehung gethan.

Offenbar ist die Art und Weise, wie (bei dem ältern Werk) der heilige Körper, in einem weiten Halbkreis vorgebogen, mehr gezwungen sich herabbeugt als herabsinkt, sowol unwahr als unschön. In sich selbst muß er zusammensinken, die Kniee mehr nach vorn und nach der Seite, von welcher er gestützt wird, um den Eindruck eines entseelten frei von allem Widrigen zu machen; und so sehen wir ihn bei Nichola. Das Haupt, das dort in die Luft hinaussteht, liegt hier dem Gesetz der Schwere folgend auf der Schulter und erhöht unwillkürlich durch die somit größere Annäherung an die Mutter den Ausdruck des Rührenden, der im frühern Werk kaum zu ahnen. Wie sanft und doch wie innig neigt sich die Mutter nach dem Arme des Sohns (schon die Linie des Gewandes vom Hinterkopf zur Schulter ist wie von tieferem Gefühl gezogen); ihre Wangen berühren denselben nicht — (doch spüren wir, daß ihre Seele in ihren Thränen ihn trifft); — aber ihre Mutterhände begnügen sich nicht, wie die des Freundes, mit seiner Hand — (nur auf dem ältern Relief hält ohne Unterschied Maria, wie Johannes, nur diese) — sondern sie umfassen, obschon mit heiliger Zartheit, den ganzen Arm. Nach meinem Dafürhalten spricht sich gerade in diesem Motiv das tiefe gesunde und edle Gefühl des Nichola, ich möchte sagen seine psychologische Kraft, am überraschendsten aus. Indem der Freund die Hand ergreift, ist es gewissermaßen die Fortsetzung der alten süßen Gewohnheit; er hat wirklich nur die Hand; die Mutter aber will ihn ganz, sie muß ihn umarmen; aber der kleinste Theil von ihm ist für sie er ganz, und so umfaßt sie im Arme den ganzen Sohn. — Joseph, die edle mächtige Gestalt, belebt von der Sorge um die Beerdigung, gedenkt nur der sichern Abnahme. Man vergleiche nun Al-

tes und Neues. Eher herabzuziehen als den Fallenden zu unterſtützen ſcheint der ältere Joſeph; ſein Kopf liegt hintenüber, eine durchaus unkräftige Bewegung; Bruſt und Unterleib ſind eingezogen, das Kreuz nach außen gedrückt, die Kniee nach vorn etwas eingeknickt; ſein Arm umſpannt nicht nur den Leib, ſondern, was nicht nur roher, nein, ſogar faſt unmöglich iſt, den Oberarm Chriſti mit. Bei Nichola dagegen iſt der Kopf nach vorn und abwärts geſtemmt, wodurch der Nacken kräftig erſcheint; die Schultern treten etwas zurück, dagegen Bruſt und Unterleib vor und werden vom Kreuz getragen; das rechte Bein geht nun natürlich wieder etwas nach rückwärts, ſodaß die ganze Figur Bewegung hat und Halt. Mit dem Arm aber umfaßt er den Körper in der Gegend der Hüften, ohne den Arm Chriſti, den Johannes hält, zu berühren, und die ganze geliebte Laſt ruht auf ſeiner Bruſt. Der unangenehme leere Raum auf der ältern Darſtellung zwiſchen Chriſti Beinen und dem Kleide Joſephs iſt nun ſchon durch die dieſſeits gewendeten Kniee und die vorgeſtreckte Bruſt, aber auch außerdem noch durch ein volleres Gewand, das Nichola dem Joſeph umgethan, glücklich ausgefüllt. — Dieſe Anordnung iſt aus einem dem Nichola ganz beſonders eignen Sinn der Raumausfüllung entſprungen. Aus Furcht, undeutlich zu werden, und aus Unbeholfenheit ſtellen die Aeltern ihre Figuren ſo, daß keine die andre berührt, ja heben wo möglich jedes einzelne Glied geſondert heraus. Wir ſehen dagegen beim Nichola entſchieden, daß ihm die vielen kleinen Zwiſchenräume und Unterbrechungen der Hauptmaſſen mit der nothwendig ſie begleitenden Beunruhigung des Auges unerträglich waren, und daß er dem entgegen durch Zuſammenrücken, durch Ausfüllen der Lücken jenen gedrängten Styl ſich bildete, der

ihn beſonders charakteriſirt und der ſeinen Werken die überraſchende Ruhe giebt, die wir ſonſt nur an der alten Plaſtik bewundern.

Allein nicht nur in dieſen äußerlichen Beziehungen offenbart ſich das feinere Gefühl des Nichola für die Würde ſeiner Kunſt; er ging, wie wir geſehen, in die Tiefe der Seele, um ſeinen Geſtalten die angemeſſene Bewegung zu geben. So mußte ihm natürlich von dem die Nägel mit entgegengeſtemmtem Fuß ausreißenden Nikodemus nichts als die That ſelbſt übrig bleiben, die er ihn aber auf eine den Umſtänden ungleich angemeſſenere und edlere Weiſe ausführen läßt. Knieend am Kreuzesfuß, die Zange ruhig an den Nagel geſetzt, mit bedächtiger Kopfneigung ſcheint er jenen nur herauszudrehen, nicht zu ziehen oder gar zu reißen.

In wie weit die übrigen Geſtalten, ganz des Nichola Erfindung, zu den genannten ſtimmen, ergibt ſich leicht aus der beiliegenden Zeichnung. Es bleibt mir nur noch übrig, von einem andern Fortſchritt der Kunſt zu ſprechen, der im Vergleich mit dem frühern an dem Relief des Nichola ſichtbar iſt, nämlich dem ſehr auffallenden formeller Ausbildung. Nun ſind zwar die Geſtalten am luccheſer Bilde, und vor allen die Köpfe, nichts weniger als ſchön; allein man ſpürt doch deutlich die Bewegung nach vorwärts, das Ringen nach größerer Naturwahrheit, was ſich vorzüglich in richtiger Bezeichnung der Wendungen, z. B. an Händen, Armen, Beinen ꝛc., ſowie in ungleich verbeſſerter Zeichnung derſelben zeigt, des klaren Verſtändniſſes im Faltenwurf und der Ausführung der Gewänder gar nicht zu gedenken.

Behalten wir nun im Auge, wie wir nach dem Bisherigen es wol können, daß dieſes Werk Nichola's das früheſte der uns bekannten oder genannten von ihm iſt: ſo

haben wir ein Bild organiſcher Entwickelung vor uns; wir ſehen ihn ſich am Beſtehenden bilden, Vorhandenes in ſich aufnehmen, aber zugleich es in der Wiedergeburt veredeln, und ſo zum Bewußtſein ſeiner Kräfte und ſeiner Neigungen kommen, die an dem nächſtfolgenden größern Werk ſich ungehindert offenbaren, die aber — wenn ſie ſchon vorher in gleicher Stärke dageweſen wären, nur durch ein Wunder verſchwunden, wie durch eines entſtanden ſein könnten. Unter den andern authentiſchen Bildnerwerken des Nichola begegnen wir in der Zeitfolge zunächſt der Kanzel in der Taufkirche zu Piſa, welche nach der daran befindlichen Unterſchrift im Jahre 1260 vollendet worden iſt. Was er auch in der Zwiſchenzeit von beinahe dreißig Jahren erlebt und gethan, — ob er in dieſer Zeit zuerſt nach dem an alten Kunſtſchätzen reichen Piſa gekommen und an den römiſchen Sarkophagen ſich gebildet, ob er in Parma geweſen, oder in Rom — ſoviel erhellt auf den erſten Blick: in ſeinem Innern ſind die gewaltigſten Veränderungen vorgegangen, und ſeine Kunſt hat er zu einer Vollendung durchgebildet, zu der Jahrhunderte nöthig ſcheinen. Zwar iſt es nicht Stärke und Zartheit der Empfindung, auf deren Ausbildung man nach ſeinem erſten Werke ſchließen ſollte, vielmehr iſt der Geiſt, der wie im Schlummer darin lag, erwacht und hat ſich alle vorhandenen Kräfte dienſtbar gemacht.

Ich habe nie vor das bezeichnete Kunſtwerk treten können, ohne von einem wunderbaren Schauer ergriffen zu werden. Einſam auf lichter Höhe über einer weiten dunklen Ebene ſteht ein großer Geiſt und ſchaut durch Jahrhunderte hindurch und hinüber in eine vergangene, vergrabene, in blindem Eifer zertrümmerte herrliche Welt, die Keiner kennt

und Keiner mag, und deren Sprache Keiner verſteht. Da iſt keine Brücke über die ungeheure Kluft, und die Unſterblichen verlangen nicht herüber, wo ein geheiligter Wahn ſie verdammt. Da bildet er — denn der Funke iſt zu Flammen der Sehnſucht aufgeſchlagen — ein neuer und andrer Dädalus, mit unermüdetem Eifer ſich ſelbſt die beglückenden Schwingen und fliegt hinüber ins Land der alten Götter und erweckt ſie aus ihrem tauſendjährigen Schlaf, und dem kühnen begeiſterten Fremdling folgen Zeus und Here, Dionyſos und Herakles, die Muſen, die Grazien und die geflügelten Genien, und ziehen in die geheiligten Wohnſitze ein, aus denen er die Schmerzensgeſtalten ſeiner Jugend, die leidenden Tröſter ſeiner Mit- und Vorwelt verweiſt, und ſtehen ſiegprangend in den fremden Tempeln, in denen nur ein Heiliger geachtet bleibt, vor dem ſich Aller Kniee beugen, Chriſtus. Das ſind die kühnen Neuerungen eines Mannes, deſſen Namen wir von Allen mit Ehrfurcht nennen hören, wenn auch Wenige ſeine Bedeutung kennen. Einſam ſtand er auf ſeiner lichten Höhe, einſam iſt er geblieben, bis nach Verlauf von faſt drei Jahrhunderten der verwandte große Genius Michel-Angelo's den gleichen Flug gethan. Nichola wollte die neugeborene chriſtliche Kunſt mit aller Glorie des Himmels, mit allem Glanz der Erde umgeben und beachtete nicht, daß auch ſie, wie das heilige Kind, deſſen Tochter ſie iſt, in Dürftigkeit geboren, mit den goldenen Gaben der Könige ſich nicht ſchmücken durfte, daß ſie in Knechtsgeſtalt auftreten und erſt aus dem Stande der Erniedrigung zu der Sonnenhöhe der Verklärung getragen werden konnte.

Die genannte Kanzel, nicht ſowol für Predigten als Reſponſorien und ähnliches Rituale erbaut, ſteht frei in der

Kirche, links vom Taufbrunnen, und ist schon seit langer Zeit nicht mehr im Gebrauch. Ihre Form ist ein Sechseck, das auf sieben Säulen von seltenem Granit und Marmor, mit reich verzierten, an die korinthischen grenzenden Blätterknäufen, ruht, deren drei das gewöhnliche Fußgestell haben, drei andere aber von Löwen und Löwinnen getragen werden, unter denen man ihre Jungen, oder erbeutete und zum Fraß bestimmte Thiere, sieht *). Der obere Boden der Kanzel wird von Dreiecken gebildet, deren spitzeste Winkel in ihrem Mittelpunkte sich vereinigen und da von der siebenten Säule zusammengehalten und getragen werden, deren Untersatz von drei Thieren, einem Löwen, einem Greife und einem Hund, und drei gebrungenen männlichen Figuren, wovon eine nackt, die andere leicht bekleidet, die dritte mit der römischen Toga geschmückt ist, gebildet wird. Zwei Säulen von weißem pariſchem Marmor, schlank, mit sich schlängelnder Cannellirung, mit eigenthümlichen aus zwei großen Blättern gebildeten Capitälern und einem Gesimse in demselben, fast orientalischen, Geschmack, tragen die Treppe, deren Außenwand mit mussivisch eingelegten orientalischen Verzierungen geschmückt ist, und an deren Eingang ein Löwe ruht, mit aufgerichtetem Haupt und offenem Rachen nach der Seite blickend, auf seinem Rücken eine Säule mit einem Buchgestell tragend, an welchem wiederum schwebende Engel, die es halten sollen, angebracht sind.

Es würde hier wol am Orte sein, über die Bedeutung der Löwen in und an den christlichen Kirchen eine Meinung zu äußern. Indem ich mich bescheide, darüber

*) Eine Abbildung der ganzen Kanzel sieht man in den pisaner Kunstläden; auch Morona, in seiner „Pisa illustr.“, u. d'Agincourt, a. a. O., geben dergleichen, obschon sehr mangelhaft.

nur Muthmaßungen zu haben, bemerke ich *), daß, was von fremden Erklärungen mir bekannt geworden, mir ſchon darum nicht genügt, weil darin überall der Löwe als etwas Feindſeliges betrachtet wird, was man unmöglich in ſolcher Geſtalt (d. h. nährend oder verzehrend), ſondern wahrſcheinlich in beſiegter zur Baſis von Kirchenſäulen machen würde. Sehe ich recht, ſo iſt der Löwe, wo er in ſolcher Verbindung auftritt, das Symbol der Stärke und deutet auf den Fels, auf welchen die Kirche erbaut iſt, auf die Feſtigkeit des Grundes.

Inzwiſchen können hier nur ſtrenge archäologiſche Unterſuchungen Befriedigung geben. — Die ſechs Säulen an dem Umfange der Kanzel ſind durch Bogen verbunden, deren Weite durch einen ganzen und zwei halbe Bogen in der Form eines horizontal durchſchnittenen Kleeblattes ausgefüllt iſt. Zwiſchen je zwei Bogen ſteht eine Figur, die in Weiſe von Karyatiden das Geſims tragen helfen, über welchem die Brüſtung der Kanzel aufſteigt, geſchmückt mit den Reliefs, die vor allen des Meiſters Namen verherrlichen, und die nur leider! — wie ſo viel Vortreffliches in Italien — unter der rohen Gleichgültigkeit der neuern Zeit ſehr gelitten haben.

Die Höhe der ganzen Kanzel beträgt 13¼ Schuh, die der Reliefs 4, die Breite eines derſelben, eingerechnet die zwiſchen je 2 ſtehenden Säulen, 5¼ Schuh. Die Winkel, die durch die geſchlagenen Bogen zwiſchen dem Bodenrand der Kanzel und den Karyatiden entſtehen, ſind mit Figuren

---

*) „Sepulcral monuments;“ Introd. p. CXXIII. wird es aus Pſalm 91., conculcabis leonem, erklärt. Rumohr bezieht es auf den Streit der Kirche und des Staates und ſich auf das Motto unter einem Paar Löwen an der piſaner Domfaçade: ex ore leonis libera nos Domine.

ausgefüllt, welche Propheten (u. A. David) und Evangeliſten vorſtellen, und die mit einer für jene Zeit ganz neuen Geſchicklichkeit in den engen Raum gepreßt ſind. Die allegoriſchen Geſtalten, die Träger der Kanzel, ſind Caritas, eine bekleidete weibliche Geſtalt in Verbindung mit zwei Kindern; Fortitudo, männlich dargeſtellt, jung, kräftig, nackt, einen jungen Löwen auf der Schulter, mit einer Löwin, die an ihm aufſpringt, ſcherzend; Humilitas, eine halbverhüllte weibliche Geſtalt, mit etwas geſenktem Haupt; Fidelitas, eine bekleidete, kräftige Frau, mit einem Hund im Arm; Innocentia, als Mann mit langem Bart und weitem Gewand; und endlich Fides, in prieſterlicher Tunica, das Evangelium in der Hand, auf deſſen Rückſeite ein Crucifix mit Maria und Johannes abgebildet.

Den Inhalt der Reliefs betreffend, ſo iſt auf dem erſten die Verkündigung Mariä und die Geburt Chriſti vorgeſtellt; auf dem zweiten die Anbetung der Könige; auf dem dritten die Darbringung im Tempel; auf dem vierten die Kreuzigung; auf dem ſechſten das jüngſte Gericht. Zwiſchen den beiden letztern oben am Geſims iſt ein Adler angebracht, deſſen ausgebreitete Flügel dem fungirenden Geiſtlichen als Leſepult zu dienen beſtimmt ſind.

Gleich der erſte Anblick ſagt uns, daß wir vor einem Werke ſtehen, deſſen Meiſter an dem Geiſte der antiken Kunſt den ſeinigen gebildet, ja der ohne alle Rückſicht den antiken Stoff zu ſeinen chriſtlichen Schöpfungen verbraucht hat. Wir begegnen der Juno und ihrem königlichen Gemahl, Plato und Sophokles ſtehen hinter dem Hohenprieſter, und Sardanapal ſchreitet durch die Synagoge: es iſt alſo ſchon um deswillen an den Typus eines rein chriſtlichen Kunſtwerkes nicht zu denken.

Doch bei näherer Betrachtung zeigt sich, daß noch nicht alle Elemente früherer Zeiten verschwunden sind; ja, so schwierig ist noch die neue Bahn, daß der, der sie gebrochen, oft sehr tief fällt und nur gewandt die Unsicherheit versteckt, mit welcher er vorwärts geht. Zeitfolge der Entstehung und Reihenfolge nach dem geschichtlichen Zusammenhang dürften sich nicht entsprechen, und nehmen wir an, daß Nichola beim Beginn der Arbeit seinen frühern Werken technisch wie geistig näher gestanden und erst nach und nach sich ins Heidenthum geworfen: so möchte wol die Kreuzigung das älteste der genannten Reliefs sein, ein Bild, das vorzüglich mit seinen Physiognomien, sowie mit seiner theilweisen Unbeholfenheit der luccheser Lunette sehr verwandt sich zeigt.

Wir sehen in der Mitte des Bildes, beinahe die ganze Höhe einnehmend, Christum ans Kreuz geschlagen, zu seiner Rechten die Schar seiner Freunde, zur Linken die Juden und Heiden. Ueber seinem Haupte in den Winkeln des Kreuzes sind zwei Engel, deren Geberde Mitleid zeigt *), und an den Enden des Querbalkens vom Kreuz je ein Engel nebst einer verhüllten Gestalt. Johannes und mehre der Frauen blicken gläubig und schmerzlich zu dem Gekreuzigten empor; die Mutter, die der Schmerz gebrochen, wird von zwei anderen Frauen gehalten. Die Juden sind wie im Entsetzen — als wehe ein Sturmwind vom Kreuze sie an — und auf der Flucht vorgestellt. Von dieser Gruppe sondert sich der Mann, der dem Durstenden den Schwamm reicht; seinen Gegenmann, der mit dem Speer in die Seite Christi stieß, hat wol frommer Eifer zertrümmert. Zunächst dem

*) Und deren Vorbilder wir auf der Kreuzesabnahme an der mehrerwähnten Kanzel von S. Piero di Scheraggio finden.

Kreuz, auf der Juden Seite ſteht der Hauptmann, der noch im Weggehen — die erhobene Rechte mit erhobenem Zeigefinger ſpricht es deutlich aus — vom Glauben ergriffen wird. Die Darſtellung iſt gedrängt, nur wenig freier Grund iſt zwiſchen Chriſto und den Uebrigen; das Relief geht in Hautrelief über. Leider iſt durch den ungeſchickten Verſuch eines Gypsabguſſes Vieles verdorben, unklar und ſtumpf, ſodaß es ſehr ſchwer fällt, zu beſtimmen, was an dem Bilde alles von Nichola's Hand ausgeführt ſein, und was ſeinem Sohne oder ſeinen Gehülfen gehören mag.

Vieles iſt, was ſich zunächſt dem Blick aufdrängt: das Mißverhältniß, die Häßlichkeit, der verfehlte oder mangelnde Ausdruck, die Unform in ſo vielen Geſtalten, neben der edlen, ſprechenden, vollendeten, man möchte ſagen, verklärten Erſcheinung Chriſti; die freie, große Bewegung des Geiſtes und Gedankenreichthum neben einer unglaublichen Unbeholfenheit in der körperlichen Bewegung, wie bei der faſt rechtwinkelig umknickenden Maria. Wie kurz iſt die Figur des Johannes, des Hauptmanns, wie regellos wechſelt Größe und Kleinheit der einzelnen Köpfe! Wie unſchön ſind die Frauen, wie unangenehm der Ausdruck des faſt zum Lachen grinſend verzogenen Johanneskopfes! Wie roh ſind Arme, Hände und alles Aehnliche! Wie ſchön iſt dagegen der Körper Chriſti, wie edel in Form und Verhältniß und Bewegung! Wie richtig der Ausdruck! Zur Erklärung dieſer Widerſprüche kann ich mich nur auf das Geſagte berufen: wir ſehen die heranwachſende Kunſt die Verſuche des Gehens machen. Wenden wir uns aber von dem Aeußerlichen zu der Seele des ganzen Werkes, zu dem darin herrſchenden Gedanken: ſo tritt uns ein geſunder, an der Sonne, die die alte und die chriſtliche Welt zugleich erleuchtet, gereifter, milder Geiſt

entgegen. Sein Chriſtus iſt — obſchon allen heidniſchen Einflüſſen fremd — nicht der, den man zu jener Zeit auf Tafeln und in Stein zu ſehen, nicht der, den man vielleicht von den Kanzeln zu hören gewohnt war. Man vergleiche nur mit ihm jene magern Jammergeſtalten am Kreuz, die nur die Vorſtellung von körperlichen Leiden zu erwecken beſtimmt ſind, mit der ſeinigen! Dem Nichola erſchien der Kreuzestod Chriſti in höherer Bedeutung, der Abſicht des Erlöſers, und in ſeinen Folgen. Nicht um des bittern Todes willen breitet der Heiland die Arme aus; nein, um die Welt in Liebe zu umfaſſen. Und dieſe Allumarmung vom Kreuz herab, oder, was im Grunde Daſſelbe ſagt, dieſes Sichdahingeben für Alle, ſo entſchieden ausgeſprochen, erhebt die Darſtellung eines an ſich nur ſchmerzenreichen Ereigniſſes zur Höhe der Verſöhnung, wohin uns eben immer die Kunſt führen ſoll. Erhebt uns dieſer Gedanke des großen Künſtlers, ſo erhebt ein zweiter ihn, und zwar über ſeine Zeitgenoſſen, ja ſo hoch, daß noch glückliche Geiſter der mildeſten Zeit zu ihm hinaufſehen müſſen.

Wir wiſſen nämlich, daß ſchon in den früheſten Zeiten der Kreuzestod Chriſti, wegen des Verhältniſſes zu den beiden mitgekreuzigten Schächern, von denen der eine verdammt, der andere ſelig geſprochen wird, als Symbol des Weltgerichts gilt. In den bildlichen Darſtellungen der ältern Zeit ſehen wir deshalb die Seele des einen der Sünder neben dem Kreuz Chriſti von einem Engel, die des andern von einem Teufel in Empfang nehmen, womit der Künſtler den zu bezeichnenden Begriff der Vorſtellweiſe ſeiner Zeit gemäß mag auszudrücken geglaubt haben. Das edlere, allgemein menſchlichere Gefühl unſers Nichola ſträubte ſich gegen dieſe Vorſtellung, aber er gab die einmal geheiligte ſymboliſche

Bedeutung nicht auf. Doch nicht die mehr Ekel als Abscheu erregende Mißgestalt eines Teufels stellte er neben den verscheidenden Welterlöser, sondern, sowie ein Engel die gläubige Seele Christo zuführt, so verweist ein anderer die, die sich selbst von ihm wendet, aus seiner Nähe.

Was nun die Ausführung im Einzelnen angeht, so herrscht darin dieselbe Verschiedenheit, wie sie in Bezug auf Composition und Zeichnung früher dargethan ist. Das Wunderbarste in dieser Hinsicht ist, mitten unter den roh gearbeiteten und unansehnlichen Figuren des Bildes, der Körper des Gekreuzigten. Die meisten Geschichtschreiber haben für die Vortrefflichkeiten Nichola's keine andere Quelle als die antike Kunst und weisen sogar jedes gestürzte Pferd, jede Löwenklaue in der Vorwelt nach, als ob dem Meister nicht noch eine nähere Quelle ihren frischen Labetrunk gereicht haben könnte, die ewig junge, unerschöpfliche Natur. Gelingt es aber wirklich, für jeden Kopf und jeden Körper ein antikes Vorbild zu finden, für den Gekreuzigten gibt es keines, und gewiß hatte des Nichola helles Auge schnell erkannt, woher den Alten die Vollendung ihrer Formen gekommen, sodaß, von ihnen geleitet, er den Werth unmittelbarer und scharfer Naturbetrachtung bald zu schätzen gewußt hat. Der bezeichnete Christuskörper ist von einer solchen Vollkommenheit, zeigt ein so klares Verständniß der menschlichen Natur, daß an einem gründlichen Studium derselben von Seiten des Nichola gar nicht zu zweifeln ist. Dieses selbst aber ist wiederum nicht möglich, wenn der Bildhauer frei aus dem Stein herausarbeitet. Dieser Körper allein also erweist den Gebrauch des Thonmodells, und somit die Einführung einer Methode, durch welche die

Sculptur auf einmal in den vollen, freien Gebrauch ihrer Kräfte eingesetzt wurde, und welche somit als die wesentlichste Bedingung ihrer fernern Entwickelung angesehen werden muß.

Noch einer künstlichen Eigenheit dieser Arbeiten gedenke ich, die bei dem Bilde der Kreuzigung eine besonders überraschende Wirkung hervorbringt. Es sind nämlich die Reliefs so tief gearbeitet, daß der wenige übrige Grund ganz durchscheinend ist, sodaß, bei dahinter einfallendem Sonnenlicht, das Ganze aus Goldgrund, ja aus dem Licht selbst hervorzutreten scheint.

Dem Grade der Ausführung nach dürfte das zweite Bild in der Zeitfolge das jüngste Gericht sein, von dem ich leider keine Abbildung machen konnte, weil es zu sehr verwüstet ist. Von 57 Gestalten haben nur noch 25 ihre Köpfe, und nicht viel mehr ihre Arme und Hände. Ueber Zeit und Ursache der Zerstörung läßt sich nichts ermitteln, nur sieht man an den in den meisten Hälsen eingemeißelten Löchern, daß ein zweiter Bildersturm die wiederhergestellten Köpfe von neuem abgeschlagen.

Auch bei diesem Bilde stoßen wir auf einige Eigenthümlichkeiten der Anschauungsweise unsers Meisters, die dem höheren Standpunkt angehören, auf welchem wir ihn bereits mehrfach angetroffen. Noch hatte der Sänger der „göttlichen Komödie" nicht die Bildner in seine Schreckenswelt gerissen, die nur in der Dämmerbeleuchtung der Poesie das menschliche Gemüth erfassen oder ertragen mag, vor der aber, ans Tageslicht der bildenden Kunst gezogen, das menschliche Auge sich schließt. Der versöhnende Geist der Kunst leitet noch die Phantasie unsers Meisters; in allgemeinen Zügen umfaßt er Sünder und Strafen, ohne das fruchtlose und ungerechte Bestreben, einzelne Vergehen zu

bezeichnen, deren Grenzen faſt in jedes, auch des beſten Menſchen Leben reichen, während bei den Spätern, namentlich den Malern, denen der Zügel entfallen, der an ſich abſchreckende Gegenſtand zum Tummelplatz alles Gräulichen und Abſcheulichen wird. Nichola läßt ſelbſt durch ganz nothwendig ſcheinende Anſoderungen ſich nicht zur Verleugnung ſeines edleren Sinnes beſtimmen. Gegen das, namentlich bei einem Baumeiſter, vorausſetzlich unumgängliche Bedürfniß ſymmetriſcher Anordnung ſitzt Chriſtus nicht in der Mitte, ſondern mehr nach ſeiner Linken, ſodaß die Schar der Seligen weit über die der Verdammten wächſt, — ein Gedanke, der ſelbſt unſre neuern Kirchenlehrer beſchämen müßte. Was die Teufel betrifft, die er in der Hölle nicht wol gänzlich entrathen konnte, ſo hat er ihre gräulichen Geſtalten durch die vorgebundene antike komiſche Maske, ſowie durch die Verwandlung des Beelzebub in einen Satyr, doch in ein ganz anderes Feld hinübergeführt und der aufnehmenden Phantaſie größere Freiheit geſtattet.

Wenden wir uns zu dem Einzelnen, ſo ſehen wir Chriſtum auf einem, von den vier evangeliſchen Zeichen gebildeten, Thron. Unter ihm halten zwei Engel ein Kreuz, aus rohem Holz (ſcheinbar) gezimmert; zu ſeinen Seiten (wahrſcheinlich, denn die bezeichnenden Köpfe fehlen) Maria, Johannes und andere Heilige im Acte der Fürbitte. Rechts und links halb über dem Thron ſieht man Engel (vielleicht die dominationes und potestates), links noch zwei andere, die die Verurtheilten in die Tiefe ſtürzen, wo der oberſte der Teufel Seelen in einen offenen Hechtkopf — den Höllenrachen — ſtopft. Der kurze Menſch zu ſeinen Füßen mit der ungeheuren komiſchen Maske, die ihn zum Zwerge macht, verrichtet mit großem Eifer ſeinen hölliſchen Dienſt der Men-

ſchenfreſſerei. Vortrefflich iſt der Sturz dreier Seelen ausgedrückt in mannichfachen Stellungen und Bewegungen, die das unmächtige Widerſtreben bedingt, und welche die Kunſt nicht im erſten Verſuch des Gehens, ſondern im langgeübten kühnen Fluge ergriffen zu haben ſcheint.

Ueber das kleinſte Leiden läßt ſich mehr ſagen als über die größte Seligkeit, und ſo begegnet es leicht den darſtellenden Künſtlern, daß, wenigſtens in der äußern Anordnung, das Bild der Seligen im Himmel nicht genügt, zumal wo, wie bei Nichola, der Hand die Gabe noch nicht verliehen war, dem harten Marmor den weichen Ausdruck der Freude und Entzückung abzugewinnen. Die Heiligen und Seligen bilden vier einförmige Reihen, die bei ihrem gegenwärtigen Kopfmangel ein um ſo betrübteres Ausſehen haben. Mehr Leben und Bewegung zeigt ſich in der Gruppe der Auferſtehenden. Die Zeichnung alles Nackten, mit Ausnahme der Köpfe, iſt von bewundernswürdiger Vollendung, die Proportionen ſind ziemlich eingehalten, der Marmor weich behandelt; aber das Ganze unterſcheidet ſich auf nicht ganz erfreuliche Weiſe von den andern Reliefs durch den von der Ueberfülle gebotenen kleineren Maßſtab der Figuren. — Unter dieſem Bilde, das nach dem Taufſtein hingerichtet iſt, befindet ſich die das Alter und den Urheber der Kanzel beurkundende Unterſchrift:

anno milleno bis centum bisque triceno
hoc opus insingne sculpsit niccola pisanus
laudetur dingne tam bene docta manus.

Bei der fernern Betrachtung der Reliefs hindert uns nichts, Reihenfolge und Zeitfolge gleichlaufend anzunehmen. Wir wenden uns deshalb zu dem erſten in jener, der Darſtellung der Geburt. Es darf uns nicht wundern, in einer

Zeit, wo die bildneriſche Kunſt die des Wortes noch zum Theil erſetzte, die Anfoderung der Illuſion an Bildwerke noch nicht gemacht zu ſehen. Es galt damals nicht, einzelne Scenen oder Momente darzuſtellen, ſondern der Künſtler wollte nichts, als anſchaulich erzählen. Deshalb finden wir das in der Zeit Geſchiedene bei ihm im Raume vereinigt, und oft faßt ein Rahmen die Reihenfolge einer ganzen Geſchichte ein. Das gegenwärtige Relief beſchreibt uns auf einmal drei, wol gar vier Ereigniſſe, wenn wir einige abgeſchlagene Arme und Köpfe in unſrer Phantaſie richtig ergänzen.

Links vor der Façade eines tempelgleichen Palaſtes, deſſen Zinnen man ſieht, erſcheint Marien der Engel der Verkündigung. Daneben ſieht man ſie auf einem Ruhebett in halberhobener Stellung liegen, davor zwei Jungfrauen, beſchäftigt, das Kind (das leider nur zur Hälfte noch vorhanden) zu baden; zur Linken Joſeph in bedächtiger und bedenkender Ruhe, zur Rechten eine Heerde Schafe und Ziegen, in äußerſt natürlichen Bewegungen. Rechts in der Ecke über dieſer ganzen Gruppe ſieht man das Kind noch einmal, eingedeckelt und eingewickelt, und um daſſelbe in andächtiger Stellung zwei Hirten, einen Hund und das Ochs- und Eſelein (alle jedoch ſtark beſchädigt). Endlich über dieſen wieder zwei Engel, deren Beſtimmung keine andere ſein kann, als die Geburt des Heilands den Hirten auf dem Felde anzuzeigen, um ſo mehr, da Baum und Fels auf dieſes ſchließen laſſen.

Bei dieſem Bilde tritt nun ganz entſchieden der Einfluß antiker Kunſt hervor, ja ſie hat den Meiſter bereits ſo überwältigt, daß er, ganz vergeſſend der Magd des Herrn, der dürftigen Verlobten eines Zimmermanns, eine Königin an

ihre Stelle setzt und sich begnügt, durch die Spindel in der Hand den Stand zu bezeichnen, den sie einst im Leben eingenommen. In vollen Locken wallt das Haar auf die Schultern des Engels, faltenreich umschließen schöne Gewänder die Leiber, ohne sie zu verhüllen, das Diadem schmückt die Jungfrau, und Joseph erscheint eher als einer der alten Philosophen denn als der Pflegevater des Kindes in der Krippe; der Mutter aber, deren ganzes Wesen Hoheit, bewußte Würde und Ruhe zeigt, dürften wir oft, obschon unter andern Namen, auf alten Särgen begegnen *). Dessenungeachtet sind die frühern Gewohnheiten nicht ganz vergessen, die Jugendeindrücke nicht ganz verwischt, aber in kleinere Räume haben sie sich geflüchtet, oder der neue Glanz hat sie unsichtbar gemacht. So finden sich noch immer, namentlich bei untergeordneten Figuren, jene lächerlichen Mißverhältnisse fingerlanger Arme, großer Köpfe ꝛc. oder kleiner Gestalten im Vorgrund; aber noch mehr, nämlich das ganze Bild ist von frühern Darstellungen herübergenommen, in der Weise, wie wir's schon bei der luccheser Arbeit gesehen, und wir werden hier abermals nach S. Piero verwiesen. Es kann meine Absicht nicht sein, die Vergleichung der beiden Bilder, wie bei der ersten Veranlassung, durchzuführen, um so weniger, als mir eine Zeichnung des an der ältern Kanzel nicht zu Gebote steht. Außerdem ist auch Vieles weg- und Manches zugethan, sodaß ich nicht einmal mit Bestimmtheit darauf zurückgekommen wäre, wenn nicht die nachfolgenden Darstellungen der Anbetung und

*) Voraussetzlich ist der erste Eindruck eines solchen Werkes für unser durch andere Gewohnheiten und Anfoderungen bestimmtes Auge nicht der wärmste; allein wiederholtes aufmerksames Sehen erschließt uns immer mehr den classischen Werth desselben.

Darbringung im Tempel wieder unleugbar auf die ältern Bilder bezogen werden müßten. Nur die Gestalt der Mutter zwingt mich zu einer Gegeneinanderstellung. Wir sehen sie, bekleidet mit dem Gewand römischer Matronen, ein Tuch über dem Kopf, das über die Schultern herabfällt, auf einem Ruhebette liegen; der Oberkörper ist aufgerichtet, nach vorn gewendet, und vom rechten Arm getragen; der Kopf wendet sich noch mehr rechts als der Oberkörper und gibt dadurch der ganzen Figur eine an Stolz grenzende Würde; der Unterkörper ist mit einem Tuch bedeckt, das in sorgfältig geschneckelten Falten nach vorn herabhängt und auch die Füße bedeckt. An der alten Kanzel ist fast Alles ebenso, nur hebt Maria den linken Arm, der bei Nichola sich ruhig über den Körper legt, fast declamatorisch nach dem über ihr angebrachten Kind, als wollte sie die Welt darauf aufmerksam machen. Gewiß widerstrebte eine solche Auffassung der eurhythmischen Denkweise Nichola's; er enthob sie jeder Handlung, doch auf eine Weise, die ihm die Grazien gelehrt *), deren Stimme ihm offenbar die entscheidende geworden war.

Mehr noch indeß als dieses Bild fesselt das nächstfolgende, die Anbetung der Könige, unsre Aufmerksamkeit durch größere Einheit, vollendetere Ausführung und durch überaus schöne Köpfe. Die Anordnung ist ältern christlichen Bildern entnommen und erinnert, wie oben gesagt, an die Kanzel aus S. Piero.

Rechts sitzt im Schmuck und mit dem Ansehen einer Königin, ja einer des heidnischen Himmels, einer Rhea,

*) Auffallenderweise kehrt gerade diese Figur der Maria fast auf allen altchristlichen Bildern von der Geburt wieder, und es möchte dies eine von den wenigen Stellen sein, auf die noch immer — auch in der finsterſten Zeit — ein schwacher Lichtschein aus der Vorzeit fällt.

Maria; ein langer Schleier wallt vom Haupt über die Schultern herab; der weite Mantel bedeckt einen Thronſeſſel, auf dem ſie ſitzt, und ihren Schooß, auf welchem, von ihren Händen an Schulter und Arm gehalten, wie ein junger Jupiter oder Bacchus das Chriſtuskind Huldigung und Geſchenke empfängt. Von den Königen ſind die beiden älteren ins Knie geſunken, zwiſchen und hinter ihnen ſteht der jüngere, mit halber Kopfneigung ſeine Demuth ausſprechend. Sie ſind geſchmückt mit Kronen von verſchiedener Form, der Mantel wird durch eine Fibula auf der rechten Schulter zuſammengehalten, legt ſich breit über Bruſt und Rücken und läßt den rechten Arm frei. Die Tunica iſt lang und bei dem Einen tief gegürtet; ſie tragen Sporen; goldne Kapſeln ſind ihre Geſchenke; ihre Köpfe ſind von ungemeiner Schönheit. Den Raum zwiſchen ihnen und der Mutter füllt ein Engel, mit Mantel und Stab, offenbar der Geſandte des Himmels, an der Stelle des unplaſtiſchen wegzeigenden Sterns. Hinter den Königen ſieht man ihre wildſchnaubenden Roſſe, hinter Marien das ſanfte ſophokleiſche Angeſicht des heiligen Joſeph, der in Ergebung die Hände übereinanderſchlägt.

Wenn bei den Tempelſtatuen von Aegina die Leiber der Helden auf bewundernswürdige Weiſe ihre Köpfe an Vollendung übertreffen, und man daraus mit Recht auf den Sinn und nothwendigen Entwickelungsgang der altgriechiſchen Kunſt Schlüſſe zieht, ſo iſt man hier bei einer gegentheiligen Erſcheinung zum Gegentheil berechtigt. Auf das Angeſicht, aus welchem der Geiſt am lebendigſten ſpricht, wirft ſich die neuere Kunſt, und hierin zeigt ſich der aus der Tiefe wirkende chriſtliche Sinn unſers Meiſters. Freilich iſt er auch da nur der Prometheus, der nach dem Geſetz der Schönheit die

Formen bildet, noch hoffend auf der Athene Geſchenk, die Pſyche.

Die Köpfe auf dem Bilde der Anbetung dürfen ſicher neben den beſten ſtehen, die in gleichem Maßſtab die alte Kunſt hervorgebracht, während die Körper aller Schönheit, ja bei der unverhältnißmäßigen Kürze einzelner Theile ſelbſt der Möglichkeit der Exiſtenz ermangeln. So wäre es eine der ſchwierigſten Aufgaben, die Umriſſe der Oberſchenkel von den knieenden Königen unter dem Gewande fortzuzeichnen oder die Füße des ſtehenden noch in den Raum des Bildes zu bringen. Die Mutter dagegen iſt von ſchönen Verhältniſſen.

Die Unſicherheit in dieſer Beziehung gehört bei dem künſtleriſchen Charakter des Nichola, der an der Antike ſeine Vollendung fand, zu den räthſelhafteſten Erſcheinungen. An ein abſichtliches Vermeiden längerer Proportionen kann man nicht glauben, da ſie ja vorkommen, und die Vorliebe für kürzere erklärt ſich mir nur aus Jugendgewohnheiten, die er unbewußt beibehalten. Gewiß iſt, daß ihm eher die Geſetze des geiſtigen Maßes aus der Antike verſtändlich und wenigſtens wichtig geworden, und daß die des körperlichen zuerſt bei dem Geiſtigſten, bei dem Geſicht, ihre Anwendung fanden. Uebrigens iſt es dieſes Relief, welches die ältern Kunſtgeſchichtſchreiber mit dem Sarkophag der Gräfin Mathilde in Verbindung bringen, auf welchem die Jagd des caledoniſchen Ebers, oder die Erzählung von Phädra und Hippolyt *) abgebildet iſt. Eine Nachzeichnung findet ſich bei Morrona und Andern, vorzüglich in den von Laſinio herausgegebenen „Sculpturen des Campo ſanto", woran man auch außerhalb

*) Wie Morrona, d'Agincourt u. A. wollen.

Piſa leicht ſieht, daß, außer einer flüchtigen Aehnlichkeit der Phädra (wenn es eine iſt) mit Maria, im ganzen Relief nichts an Nichola's Werke mahnt als, wenn ich den Ausdruck bildlicherweiſe brauchen darf, die Art des Vortrags einer Erzählung. Denn dieſe iſt in dem letztgenannten Werke unſers Meiſters unzweifelhaft, und mit glücklicherem Erfolge als bei den andern complicirteren der antiken Einfachheit nachgebildet.

Sahen wir nun bisher Nichola bald mehr von den Eindrücken aus ſeiner Jugend, bald mehr von denen aus ſpäterer Zeit beſtimmt, und ſomit bald die chriſtliche Tradition, bald die antike Form vorherrſchend: ſo ſucht er nun in dem letzten der bezeichneten Kanzelbilder, der Darbringung im Tempel, eine gleichmäßige Vereinigung dieſer beiden Elemente zu gewinnen, indem er entſchieden antike Formen und Geſtalten an die Stelle der chriſtlichen ſetzt, der chriſtlichen Ueberlieferung aber dabei in der Anordnung (ſogar der Gewänder) nicht nur treu bleibt, ſondern auch in ihrem Sinne weiter geht.

Die für die Darſtellung nothwendigen Perſonen, Maria, Simeon mit dem Kinde, Joſeph und Hanna, ſind nach ihrer Zuſammenſtellung und den weſentlichen Motiven der alten Kanzel entnommen; ſogar der Altar zwiſchen Maria und Simeon, das architektoniſche Beiwerk mit der herabhängenden Lampe iſt beiden gemeinſchaftlich. Nur hat Nichola ſeine Darſtellung mit vielen Nebenfiguren bereichert, ſodaß kein Plätzchen leerer Raum geblieben iſt. Aber Maria iſt eine Juno, und Simeon trägt das Haupt des capitoliniſchen Jupiters; Joſeph iſt der Homer, und auch im Volk zeigen ſich Spuren des Heidenthums; aber den von einem Tempelknaben geſtützten Hohenprieſter finden wir als bärtigen

Bacchus auf einem Bacchanal, das eine alte (griechiſche) Vaſe ſchmückt, die gegenwärtig im piſaner Campo ſanto ſteht. Wie fern unſern Begriffen und Kunſtanfoderungen auch ein ſolches Beginnen liegen muß, immer verdient die Kühnheit und die Energie, mit welcher Nichola ſeine neue Bahn verfolgt, unſre Bewunderung, und wir verfolgen gern auch dieſe Darſtellung ins Einzelne.

Simeon, offenbar die Hauptfigur, in der Mitte des Bildes, hält in ſeinen Armen nicht ohne Ausdruck von Rührung (denn ſanft faſſen die Hände, und mild neigt ſich das Haupt) das Kind, über deſſen Bewegung, da es zur Hälfte abgeſchlagen iſt, wir in Zweifel ſein würden, wenn nicht die Wiederholung deſſelben Gegenſtandes von demſelben Meiſter an der Kanzel zu Siena erhalten und uns das Kind furchtſam von dem bärtigen Alten ſich abwendend zeigte, ein Motiv, das genau für den Reſt an der piſaner Kanzel paßt. Ein weiter Mantel, auf der Bruſt zuſammengehalten, und unter beiden Armen aufgenommen, deckt die ganze Geſtalt, verleiht ihr größere Würde und gibt dem Meiſter Gelegenheit zur Ausbildung eines eignen Styles, da ihm für dergleichen ganz umſchließende Gewänder die Vorbilder in der alten Kunſt fehlen. Ihm gegenüber zur Linken des Altars ſteht Maria, gekleidet und geſchmückt wie auf den vorhergehenden Bildern; ſie faßt mit der Rechten den langen, über Kopf, Schulter und Körper reichenden Mantel, ihre Linke langt (wahrſcheinlich) nach dem Kind, ihre Haltung iſt würdevoll, ja gebieteriſch, ihr Ausſehen iſt durchaus nicht jungfräulich, ihr Kopf iſt nach Simeon gewendet. Hinter ihr ſteht, demüthig nach dem Beſchauer gekehrt, das Taubenpaar auf dem rechten Arm, der gleichfalls den Mantel hält, Joſeph; rechts hinter Simeon aber, mit aufgeworfenem

Kopf und aufgehobener Rechten, in der Linken eine Schriftrolle, ganz im Profil nach der Hauptgruppe gekehrt, die Prophetin Hanna; ein bloßes Tuch hängt über ihren Kopf den Nacken hinunter, ihr ganzes Aussehen ist vernachlässigt und offenbar absichtlich das einer kleinen, alten häßlichen Person.

Hinter dem Altar, doch so, daß sie zwischen Simeon und Maria zu sehen sind, stehen unter dem Dach der Tempelnische drei Knaben — um ihre Entfernung anzuzeigen, in sehr verkleinertem Maßstabe — die wir nach dem Rauchfaß, das der eine schwingt, für Tempeldiener halten können; eine durchaus nicht antik gedachte Gruppe. Ueber Joseph schaut ein Kopf herüber, den ich bei einer frühern Gelegenheit (bei der arca di S. Domenico, wo er nachgebildet) den eines weiblichen Thersites nannte, und dessen Bedeutung, wenn es eine specielle sein soll, mir unklar ist. Doch nehm' ich ihn für einen der raumausfüllenden Zuschauer, wie noch andere den obern Raum des Bildes einnehmen, unter denen sich mehre durch eine gewiß dem lebenden Vorbild abgewonnene Naturwahrheit auszeichnen. Rechts endlich am Ende des Bildes steht die getreu der erwähnten Antike nachgemeißelte Figur, in der ich an dieser Stelle Niemand als den Hohenpriester, der um der vorzunehmenden Beschneidung willen herzukommt, erkennen kann. Der unterstützende nackte Faun der griechischen Vase ist hier zum bekleideten Tempeldiener geworden, der Styl der Gewänder von dem antiken, überall Körperform zeigenden durchaus verschieden. Das Motiv, das an den andern Figuren angewendet, wiederholt sich auch hier, nur hält mit ungleich größerer Schwäche der Oberpriester die Last des faltenreichen Gewandes. In den architektonischen Beiwerken mischt sich Antikes und Ro-

mantiſches, ja ſelbſt der deutſche Spitzbogen hat ſich eingeſchwärzt.

Nachdem wir auf dieſe Weiſe die Reliefs der Zeit- und Reihenfolge nach durchgegangen, bleiben uns zur nähern Betrachtung noch die allegoriſchen Geſtalten übrig, welche wol zwiſchen jenen entſtanden ſein mögen, und bei denen ſich Nichola der genommenen Freiheit in unbeſchränkterem Maße bedient. Die beiden Figuren rechts und links ſtellen unter dem Relief der Kreuzigung Unſchuld und Treue vor, wie die Embleme zeigen, obſchon wir deutlich in ihnen Jupiter und Juno erkennen, für welche doch nur zum Theil die beabſichtigte allegoriſche Beziehung erlaubt ſein dürfte. So zeigt ſich denn deutlicher als je, wie es unſerm Meiſter nur vorerſt um Wiedererobern des Schönen in der Kunſt zu thun war, und wie er es Spätern überlaſſen, daſſelbe nach den Geſetzen der Wahrheit zu verwenden *). Unter der Anbetung der Könige befinden ſich Stärke und Demuth. Dieſe Figuren, die auf näher liegende Vorbilder als die alten Sarkophage hindeuten, veranlaſſen mich, über das Naturſtudium des Nichola noch Einiges hinzuzufügen.

Bei einem Manne, an dem wir nicht ſowol den Geiſt der Erfindung, als vielmehr das Beſtreben der Vollendung vorherrſchen ſehen, liegt ein ernſtliches Naturſtudium im nothwendigen Gange der Entwickelung. Dieſes ſelbſt aber iſt ſowol mannichfaltig in Rückſicht des Gegenſtandes, als verſchieden in ſubjectiver Beziehung. Von äußern Dingen kommen bei Nichola vorzugsweiſe drei Dinge in Betracht, Thiere,

*) Obſchon nicht zu verkennen, daß — in Bezug auf den unſchuldigen Tod Chriſti — das Emblem der Unſchuld in den Händen einer gewaltigen Gottesgeſtalt mächtiger wirkt, als wenn ein ſchwaches Weib es trüge.

menſchliche Körper und Gewänder. Zum Behuf der Darſtellung konnte ihm nun entweder bloßes ſcharfes Beobachten ausreichen, wie noch heut zu Tage die Holzſchnitzer im bairiſchen Gebirge auf ſolchem Wege Außerordentliches leiſten, oder er mußte, und wo möglich durch wiſſenſchaftliche Kenntniſſe unterſtützt, nach dem lebendigen Vorbilde zeichnen und modelliren. Angenommen nun auch, daß erſtere Methode für die Schafe und Ziegen auf dem Relief der Geburt, ſowie für einzelne Nebenfiguren ausgereicht: — der Adler am Kanzelpult mit dem darunter liegenden Haſen, der Löwe — trotz der verfehlten Verhältniſſe — beide zeigen unverkennbar das durch die Antike geläuterte Quellenſtudium, das unmittelbare Nachbilden der Natur. Dafür ſpricht das Verſtändniß des Knochenbaues, das ſowol beim Adler als beim Löwen, namentlich am Kopfe, ſich zeigt, wie an den Klauen und Flügelgelenken. Dagegen ſcheint der Ausdruck und die Bewegung, die er beiden Thieren ſo treffend gegeben, mehr das Ergebniß einer glücklichen Auffaſſung als unmittelbarer Nachzeichnung zu ſein. Vorzüglich deutlich tritt aber an der nackten Jünglingsgeſtalt das ſtrenge Studium heraus, und man ſieht, wie ſehr ihm daran lag, das Hauptziel der formellen Fortbildung der Kunſt zu erreichen und das Schönſte, was in die Erſcheinung fällt, den menſchlichen Körper, auf die würdigſte Weiſe darzuſtellen. Eine ſolche Kenntniß des Knochen- und Muskelbaues, der Bewegung und des Zuſammenhanges der Glieder, wie ſie in der angeführten Geſtalt ſichtbar iſt, läßt ſich weder durch bloßes Nachmachen ſelbſt des Vortrefflichſten in der Kunſt, noch durch bloßes Betrachten gewinnen, ſie iſt die Folge von langanhaltendem, vielfachem Nachbilden nach lebendiger Natur, für welches, wie ſchon oben erwähnt, Nichola die

Methode des Thonmodells, wovon vor ihm ſich keine Spuren finden, wieder eingeführt hat. Iſt nun ſchon das Naturſtudium ſelbſt bei Nichola bewundernswürdig, ſo iſt es beinahe die Anwendung deſſelben noch mehr, nach welcher er nicht, wie zu erwarten geweſen wäre, bei jenem ſtehen blieb, ſondern im ſichern, durch Anſchauen der Antike befeſtigten Gefühl die Forderungen der Kunſt gegen die Gaben der Natur richtig abwog und ſomit die natürlichen Formen durch den Geiſt wiedergeboren werden ließ. So leiden ſeine Formen noch nicht, wie die der ſpätern Florentiner, durch die Naturwirklichkeit, während ſie uns durch ihre Naturwahrheit überraſchen und ergreifen. Seine Hand ſchuf breite, große Formen, die in Maſſen zuſammentreten, in Maſſen ſich ſondern; die Natur lehrte ihn die feinere Bewegung der Linie, aber er verlor ſich nicht in ihre Mannigfaltigkeit (denn er wollte nicht Inviduen, ſondern Individualitäten darſtellen); die Bewegungen verſtoßen nicht gegen das Geſetz, allein ſie ſind durch die Wahl geadelt. Daß ſeine Kunſt aber nicht bis zur Ausbildung der kleinern Theile, der Hände und Füße vollkommen ausreichte, ſowie, daß der Schwerpunkt zuweilen verfehlt iſt, gehört zu den faſt unvermeidlichen Mängeln einer entſtehenden Kunſt. In Bezug auf Gewänder iſt es auffallend, daß Nichola mehr als der Antike den Eingebungen eines maleriſchen Gefühls folgte und ſomit deren Anſprüche auf ſelbſtſtändige Schönheit anerkannte, während in der alten Kunſt ihr Hauptwerth darin beſteht, daß man weniger ſie als den von ihnen bedeckten Körper ſieht. Deshalb ſehen wir bei Nichola nirgends die Anwendung von naſſem enganliegendem Gefälte, wie bei den Antiken; er benutzte vielmehr daſſelbe zur Zuſammenſtellung größerer und

kleinerer Maſſen zu einem gefälligen Ganzen in neue Form und begnügte ſich mit Bezeichnung der Bewegung und der hervortretenden Theile des menſchlichen Körpers. Da mir vor ihm kein Beiſpiel dieſes Styles bekannt iſt, er auch ſo entſchieden darin von ſeinen Vorbildern aus der römiſchen Zeit abweicht, trage ich kein Bedenken, ihn als den Gründer deſſelben in der Entwickelungsgeſchichte der neuern Kunſt zu bezeichnen. Daß er ſich auch dabei des Thonmodells, über welches er Falten gelegt, bedient habe, erhellt zur Genüge aus der Figur, welche die Demuth vorſtellt, und welche das lange Tuch, in welches ſie ſich gehüllt und das vom Kopf herab über den ganzen Körper fällt, auf die in Italien übliche Weiſe am einen Ende aufgenommen und über die entgegengeſetzte Schulter geworfen hat. Uebrigens iſt Nichola in ſeinen Gewandmotiven arm, es iſt faſt nur der unterm Arm und mit der Hand aufgezogene Mantel, der ſomit das Zuſammentreffen vieler Falten in einem Winkel und das Bilden breiter Maſſen unter dem Bruch begünſtigt und der dann in mehr ſenkrechter Richtung in ſchmaleren und weniger ſchmalen Streifen ſchwer über den Körper zwiſchen die Beine herabhängt. Unter ſeine Eigenheiten gehört die ſcharfe Contourirung vom Rande des Mantels, der in vielen Krümmungen und Biegungen hin und her ſich über die unterliegenden Falten wegzieht; er zeigt eine Vorliebe für lange Falten, wenn ſie ſchmal ſind, und ſpitze Winkel; die Züge häuft er und gibt ihnen im Bruch eine conver-concave Form ſtatt der natürlichern conver-converen. Eine andere Eigenheit dürfte geradezu als Fehler bezeichnet werden: es ſind die zu tiefen Einſchnitte zwiſchen den Falten, die ſehr häufig die Hauptmaſſen ſtörend unterbrechen. So können wir denn unſern Meiſter auch in Bezug auf ſeine

mehr formellen Studien ſtreng, gebildet, eigenthümlich, und hin und wieder unſicher nennen, vor Allem aber groß.

Was noch die Evangeliſten und Propheten betrifft, in den Zwiſchenräumen zwiſchen Bogen und Pilaſter, ſo iſt mehr die kunſtreiche Weiſe, wie ſie angebracht (und die uns an ſpätere Nachahmungen und an deren vollendetſte durch Michel Angelo erinnern), als ihre Ausführung zu bewundern. Hinter denſelben ſehen wir noch an einzelnen Stellen dunkle Glasſcherben über dem Grunde eingelegt, mit der offenbaren Beſtimmung, das Relief der Figuren zu erhöhen.

Die Beendigung der Arbeit fällt, wie wir nach der oben mitgetheilten Nachricht annehmen können, ins vorgerückte Mannesalter Nichola's. Daß aber ſeine Kräfte nicht im Abnehmen, vielmehr mit ſeinem Ruhme noch im Wachſen begriffen, ſehen wir an dem Werke, das er bald nach der Vollendung der piſaner Kanzel begonnen.

Dieſe hatte nicht nur des Meiſters Namen zu höhern Ehren verholfen — denn wir ſehen, nach ſpätern Urkunden, ihn an dem Dom und dem Baptiſterium von Piſa angeſtellt, wenigſtens an dieſelben auf irgend eine Weiſe gebunden *) —, ſondern es ſcheint, daß ſofort derartige Kanzeln ein Gegenſtand kirchlicher und ſtädtiſcher Kunſtliebe und gegenſeitiger Eiferſucht wurden.

Gewiß iſt, daß im Jahre 1266 Abgeordnete der Domverwaltung von Siena nach Piſa kamen und Meiſter Nichola aufforderten, für ihre Stadt eine gleiche Kanzel, wie die pi-

*) In dem Contract mit den Sieneſern v. Jahre 1266 bedingt ſich Nichola ausdrücklich die Erlaubniß aus, zu beſtimmten Zeiten nach Piſa zurückkehren zu dürfen, um ſeinen Geſchäften am Dom und der Taufkirche nachgehen zu können. Siehe Rumohr a. a. O. II, 147.

ſaner war, zu machen, und daß ſie mit ihm übereinkamen *), „daß er mit Anfang März des nächſtfolgenden Jahres nach Siena komme, daſelbſt eine aus beſtimmt vorgeſchriebenen Werkſtücken beſtehende Kanzel zu fertigen, und bis zur Vollendung des Werkes keine andere Arbeit übernehme und dort bleibe, mit Ausnahme von viermal funfzehn Tagen jährlich, in denen er zu Beſorgung eigner und der Geſchäfte des Domes nach Piſa zurückgehen könne; daß er ſeine Geſellen Arnulf und Lapus mit ſich bringen und bis zur Vollendung der Arbeit bei ſich behalten wolle, ſowie ſeinen Sohn Giovanni zu gleichem Zweck anwenden dürfe; daß er alles Verſprochene halten wolle bei hundert Pfund Strafe"; wogegen — außer den beſonders bezahlten Säulen, und dem nöthigen Marmor — ihm ein Taglohn von acht, jedem der Geſellen einer von ſechs, und ſeinem Sohne einer von vier Soldi feſtgeſetzt wurden. Das Document, das uns dieſe Nachrichten aufbewahrt, iſt von mehrfachem hiſtoriſchem Werth, ſowol für die Geſchichte der Kanzel, als für die der Künſtler überhaupt, deren Verhältniß zu den Beſtellern auf eine unſern Gewohnheiten wenig entſprechende Weiſe darin ſich herausſtellt. Der Stand der Künſtler war von dem der Handwerker noch nicht unterſchieden, man gebot über ſie und ihre Kräfte auf eine Weiſe, die auf keine Stimmungen und beſondern Eingebungen Rückſicht nahm und wenig perſönliche Achtung verrieth, die aber andrerſeits uns beurkundet, wie ſehr den Leuten jener Zeit der baldige gewiſſe Beſitz eines Kunſtwerkes am Herzen lag. Denn ſo

*) Das intereſſante Document hierüber hat zuerſt der della Valle, ſpäter verbeſſert Rumohr herausgegeben; ſiehe Deſſen „Italieniſche Forſch." II, 145 ff.

Ernſt war es der Domverwaltung mit der angedrohten Strafe, daß man ſie, als Arnulf nicht ſogleich bei der Arbeit erſchien, zu vollſtrecken Miene machte*), wenn nicht Nichola noch bei Zeiten dem begegnet wäre. Wie leid es uns daher auch thun mag, einen großen Künſtler nicht nach der vorausſetzlich gebührenden Hochachtung formell behandelt zu ſehen, ſo ſehr müſſen wir uns freuen, daß Solches wenigſtens kein Hinderniß geweſen, daß eines der reichſten und herrlichſten Monumente chriſtlicher Kunſt entſtanden, welches ſeinen Werth unangetaſtet nun ſchon durch faſt ſechs Jahrhunderte getragen, und welches mehr als eines den Namen eines claſſiſchen verdient.

Es iſt ſehr zu beklagen, daß von dieſem ausgezeichneten Werke ſich weder genügende Abbildungen noch Abgüſſe vorfinden, um ſo mehr, als daran ſowol die Vollendung des Nichola als künſtleriſchen Einzelweſens, als auch die Fortbildung der Kunſt unter den erſten Einflüſſen neuer Elemente durch Arnolfus, Lapus und Giovanni deutlich zu erſehen iſt.

Bei der Betrachtung der Kanzel werden wir unwillkürlich zur Vergleichung mit der piſaner aufgefordert, da ſie faſt organiſch aus dieſer hervorgegangen. Zuerſt fällt uns der größere Reichthum auf, mit dem das neue Werk ausgeſtattet iſt, indem es nicht nur mehr Seiten, ſomit mehr Basreliefs, ſondern auch eine ganze Reihe allegoriſcher Figuren mehr hat als jene. Das Zweite, was nicht weniger auffällt, iſt, daß nicht mehr wie in Piſa der antike Geiſt vorherrſcht; die Darſtellungen ſind weniger einfach, ja einzelne ſchon überladen, wie es in der nächſtfolgenden Periode faſt allgemeiner Brauch wurde: nur in den allegoriſchen Geſtalten erſcheint

*) Siehe Rumohr a. a. O. II, S. 152.

der Meiſter wieder im vertrauten Umgange mit den Idealen ſeines Lebens, für deren vollendete Erſcheinung er noch in den Jahren des Alters mit Jugendkraft unabläſſig gerungen, ſodaß dem Marmor, dem er früher nur die ſtarre Form zu geben vermochte, nun auch lebendiger Odem eingehaucht. Welche herrlichen Schätze ſich demnach an jener Kanzel befinden, iſt nach dem Bisherigen leicht zu erachten.

Sie iſt achteckig, höher und ſchlanker als die piſaner und ruht auf neun Säulen, deren mittlere auf die früher beſchriebene Weiſe den Boden zuſammenhält. Die Capitäle ſind den korinthiſchen verwandt, doch ſind nach ſpät-römiſcher Weiſe Vögel in den Blättern angebracht. Ihr Fußgeſtell iſt theils das gewöhnliche, theils wird es auf die bekannte Weiſe von Löwen und Löwinnen gebildet; an dem Fuß der mittleren Säule ſitzen acht weibliche Figuren in mehr romantiſcher als antiker Bekleidung, vielleicht Künſte und Wiſſenſchaften (im Dienſte der Kirche); wenigſtens erkennt man Muſik, Malerei, Grammatik ꝛc. an ihren Emblemen *).

Der, immer zwei Säulen verbindende, Bogen, das Geſims darüber und die Winkelfiguren ſind ganz in der Weiſe der piſaner Kanzel. Die acht Pilaſterkaryatiden ſind theils — doch nicht abwechſelnd — ſtehende, theils ſitzende Frauen, hinter denen Genienköpfe vorſehen. Dieſe Allegorien ſind — wenigſtens mir bis jetzt — nicht alle klar, wie z. B. die erſte, welche, einer Pandora gleich, ein halbverſchloſſenes Gefäß in der Hand hält. Die zweite iſt Spes mit aufwärtsgewandtem Blick; die dritte Fortitudo mit dem Löwenfell in der Hand, eine lebendige, ſprechende,

*) Schorn in der d. A. des Vaſari I, 91. gibt — aber wol irrig — an dieſer Stelle die Sibyllen an.

ſchöne Göttin; die vierte Fides, mit gekröntem Haupt auf einem Throne ſitzend, eine Schriftrolle in der Hand; die fünfte Caritas mit dem brennenden Füllhorn, mit Krone und Schriftrolle, eine edle, ſeelenvolle Himmelsgeſtalt, und nur übertroffen von der nächſtfolgenden, ebenfalls gekrönten, aber mir unerklärlichen. Die ſiebente, Justitia, mit dem Diadem geſchmückt, iſt in tiefen Ernſt gekleidet, und man ſieht an ihr vornehmlich, wie wohl der alte Meiſter noch den Ausdruck zu beherrſchen verſtand, nachdem er einmal die Form gewonnen, der er ihn geben mochte. Die achte Figur iſt mir dunkel geblieben. Die Ausführung betreffend, ſo iſt die Zeichnung der Verhältniſſe im Ganzen noch die alte, obſchon etwas verbeſſert, d. h. das Maß nicht gar ſo kurz; der Styl der Falten nähert ſich mit wenigen Ausnahmen (etwa bei der Fides) mit volleren und breiteren Gewandmaſſen immer mehr dem Maleriſchen; die techniſche Ausbildung iſt ungleich vollendeter als bei den frühern Werken, ſodaß die Vergeiſtigung ſelbſt die kleinſten Formen durchdringt.

Die Basreliefs unterſcheiden ſich, wie geſagt, weſentlich von den allegoriſchen Figuren, und es iſt wol nicht mit Unrecht anzunehmen, daß hier der Einfluß von Nichola's Mitarbeitern, auf deren Theilnahme die Domverwaltung einen ſo hohen Werth geſetzt, beſonders ſichtbar iſt. Das erſte in der Reihenfolge iſt die Darſtellung der Geburt Chriſti, ähnlich dem erſten der piſaner Bilder, nur daß an die Stelle der Verkündigung der Beſuch bei Eliſabeth tritt. Die Figuren haben die gewohnte Kürze, nur die Arme rücken beſſer ins Maß. Das zweite Bild zeigt noch mehr als das vorhergehende die neue Richtung: es begnügt ſich der Meiſter nicht mehr mit der einfachen Darſtellung

der Anbetung der Könige, — er läßt uns vorher ihre Ankunft sehen und verbirgt ihren Reichthum in seinen an Hunden, Pferden und Kameelen, die er aber, vom Raume gedrängt, in einer allgemeinen mittleren Proportion hält. Durch diese Anordnung wird die Madonna hoch in die Ecke gedrängt, was der Würde der Darstellung einigen Abbruch thut. Dagegen herrscht unleugbar in allen Gestalten, wie z. B. in dem in beide Kniee gesunkenen König, eine größere Innigkeit und ein lebendigerer Ausdruck der Empfindung als in denen der pisaner Kanzel. Auf der dritten Tafel ist die Darbringung im Tempel, der Traum Joseph's, durch welchen er zur Flucht nach Aegypten veranlaßt wird, diese selber und noch eine Gruppe dreier bejahrter Könige abgebildet, welche letztere mir bis jetzt räthselhaft geblieben. Die Anordnung der ersten Darstellung gleicht der pisaner desselben Gegenstandes; das Auffinden der feinen Unterschiede, welches uns mit der weiterentwickelten Denk- und Anschauungsweise unsers Meisters vertraut machen würde, bleibt einer künftigen nähern Vergleichung mit Hülfe getreuer Abbildungen vorbehalten. Nur oberflächlich bemerkte ich, daß der königliche Anstand, mit welchem auf dem pisaner Bilde Maria am Altare steht, an dem von Siena fehlt, und daß die Lust am Ausdruck schon zu Uebertreibungen, wie der der Furcht des Kindes vor Simeon, verleitet. Daß die Benutzung lebendiger Vorbilder hier schon bis zum Einführen wirklicher Portraits fortgeschritten, will ich wenigstens als Vermuthung hinstellen, da mich namentlich bei der Darstellung im Tempel immer ein etwas wohlgenährtes gutes Angesicht an den Frater Melanus gemahnt, mit dem, als zeitigem Operajo des Doms, Nichola seinen Contract abgeschlossen. Das ganze Bild ist mit Figuren angefüllt;

wenn ihre Anzahl aber hier ſchon das Maß des Schönen überſchreitet, ſo wächſt ſie im nächſten über das des Schicklichen. Ich bin durchaus geneigt, dieſe etwas einſeitige Richtung, die Folge eines erweiterten Anſchauungsvermögens und des Bedürfniſſes, möglichſt viel auf einmal auszuſprechen, nicht ſowol dem Nichola als ſeinen Gehülfen zuzuſchreiben, von welchen die Geſchichte ſagt, daß ſie deutſchen Urſprungs geweſen (was freilich noch zu unterſuchen). Sowie die genannte Richtung ſich aus der Fortbildung chriſtlicher Kunſt als nothwendig ergibt, wird ſie auch an ihrer Stelle volle Würdigung finden; unmittelbar neben der einfachen Größe Nichola's muß ſie aber zunächſt ſtörend wirken. So gehört das vierte Bild, der bethlemitiſche Kindermord, wirklich zu unerfreulichen Dingen, woran, zumal bei dem Hautrelief der einzelnen Figuren, ſich keine Maſſen mehr ſondern, ſondern ein buntes Gewirre von Köpfen und Händen das Auge betäubt. Die Kreuzigung, das fünfte Bild, der Compoſition nach die piſaner, leidet an dem gleichen Uebel; die Leidenſchaften, z. B. das Verſtoßen der ſpottenden Sünderſeele, iſt ſtärker ausgeſprochen, dagegen das Zuſammenſinken der Mutter der Form nach gemildert. Die beiden letzten Tafeln bilden mit der zwiſchen ihnen angebrachten Figur Chriſti ein Ganzes, nämlich das Weltgericht. Chriſtus (deſſen Profil ungehörig ſtumpf, ſowie der Oberkopf unverhältnißmäßig klein iſt) ſitzt ſegnend und verdammend auf dem Kreuz, an welchem er früher ſchon ſein jetziges Amt vorbildlich verwaltet hatte. Zu ſeiner Rechten der Himmel voll Seliger, zu ſeiner Linken — aber durch hereinreichende Selige ſehr beſchränkt — die Hölle mit ihren Verurtheilten und Teufeln. Die Darſtellung bietet außer einem verworfenen Mönch und

dem Schmerz eines Engels darüber wenig Neues; die Ausführung aber, vorzüglich des Nackten, die weit unter der am piſaner Bilde bleibt, zeigt deutlich die Hand des Johannes oder eines der andern Geſellen.

Zwiſchen den Reliefs, wo an der piſaner Kanzel je drei Säulen nebeneinander das oben fortlaufende Geſims unterſtützen, ſind hier Figuren angebracht, deren eine wir eben als die des Erlöſers beim Weltgericht erkannt haben. Die übrigen ſind meiſt dunkel, ja von ganz myſtiſchem Ausſehen, wie das fünfte in der Reihenfolge, wo Chriſtus abgebildet iſt, ſtehend auf Löwe und Hahn, ſegnend mit der Rechten, mit der Linken eine unbeſchriebene Schriftrolle haltend; aus der Seitenwunde ſproßt eine Arabeske, in welche verſchiedene Heilige, z. B. der heilige Franz, eingeflochten ſind. Darüber ſitzt ein Adler, nach welchem eine Hand aus der Wolke zeigt. Engelsköpfchen mit Flügeln und eine Zahl Leuchter (etwa ſieben) ſind zur Seite angebracht. Das nächſtfolgende erklärt ſich leicht; der Adler als Leſepult iſt von Piſa her bekannt, unter ihm ſteht ein Engel, deſſen Ausſehen freilich eher als Symbol eines wohlhäbigen Ordens als das des Evangeliſten zu nehmen wäre, wenn nicht die zur Seite angebrachten Löwe und Ochs hinreichende Erläuterung gäben. Die erſten Figuren hingegen der Reihefolge ſind mir bisher ganz unerklärt geblieben, obſchon nicht zu zweifeln, daß bei wiederholter Betrachtung und Unterſuchung ihr Sinn ſich herausſtellen wird: eine weibliche Figur mit langem Stirnband, die Hand auf der Bruſt; eine männliche mit Bart und Buch, zwei Köpfe dahinter; eine Frau mit einem Kinde, große antike Schönheit aus der geiſtigen Heimath des Meiſters; endlich eine Gruppe von drei blaſenden Engeln, die mit ihrer ſtellenweiſen Anſchwellung der Backen,

wodurch die Anſtrengung des Blaſens ausgedrückt werden ſoll, dem Giotto bei ſeinem Altarbild in S. Croce zum Vorbild gedient zu haben ſcheinen.

Es kann nicht die Abſicht ſein, mit dem Bisherigen eine klare Anſchauung des Werkes und ſeiner einzelnen Eigenheiten und Vortrefflichkeiten zu geben: dazu gehört ein tieferes und wiederholtes Eingehen in daſſelbe; nur durfte an dieſer Stelle wenigſtens nicht verſäumt werden, von dem vollendetſten Werke unſers Meiſters einige Nachricht einzuflechten.

Wir begegnen nun außerdem keiner beglaubigten Bildnerei des Nichola weiter; denn die Sculpturen am Dom zu Orvieto, die ihm Vaſari zuſchreibt und dieſem folgend della Valle als ſeine köſtlichen Werke rühmt, können, innerer Gründe nicht zu gedenken, ſchon darum nicht von ihm ſein, weil der genannte Dom erſt 1290 gegründet; um 1300 aber, zu welcher Zeit dann jene Werke beſchafft worden, Nichola, natürlicher Rechnung nach, nicht wohl mehr leben, am wenigſten noch für die Unternehmung einer Domfaçade wirkſam ſein konnte *).

Dagegen gibt uns eine Urkunde des piſtojeſer Domarchivs Nachricht von einer nicht unbedeutenden Arbeit, die unſer Meiſter für die Hauptkirche der Stadt ums Jahr 1273 gefertigt. Am 10. Jul. nämlich dieſes Jahres macht er ſich, bei 300 Pfund Strafe **), anheiſchig, für beſagte Kirche den Altar des heiligen Jakob herzuſtellen, mit ver-

*) In einem Inſtrumente v. 5. Jun. 1299 im „Libro di atti“ in Piſa wird Johannes, ſein Sohn, maestro Giovanni del quondam Nichola pisano genannt.

**) Wenn man bedenkt, daß die Sieneſer ſich Nichola's nur bei 100 Pf. Strafe verſicherten, ſo darf man auf den Werth des piſtojeſer Altars nach der ſtipulirten Summe einen Schluß ziehen.

ſchiedenen Säulen und Geſimſen und mit ſechs Tafeln von carrariſchem Marmor zu ſchmücken, von denen vier die vordere, zwei die hintere Wand des Altars zu bekleiden beſtimmt ſind, ſodaß im erſtern Falle zwiſchen drei Säulen vier, im zweiten zwei Bilder treffen; und außerdem noch für jede Seitenwand eine Tafel mit Bildwerk zu liefern. Am 13. Nov. 1273 muß bereits ein großer Theil dieſer Arbeit vollendet geweſen ſein, da Nichola an dieſem Tage 100 Pfund Lohn dafür als empfangen beſcheinigt. Ueber den Inhalt der verdungenen Tafeln gibt das bezeichnete Document (Libro di Bandi nell' archivio di S. Jacopo in Pistoja dal 1296 al 1411, in welches aus Verſehen die frühern Jahrgänge eingebunden) keinen Aufſchluß, in der Kirche ſelbſt iſt von den Sachen nichts mehr zu ſehen, noch bei den, freilich wenig unterrichteten, Angeſtellten etwas zu hören. Mein, leider nur nach Stunden gemeſſener, Aufenthalt in Piſtoja erlaubte mir bisher keine genauen Nachſuchungen, die unmöglich ganz erfolglos bleiben können, da von einem ſo bedeutenden Werke, für die Hauptkirche der Stadt von einem weitberühmten Meiſter gearbeitet, nicht alle Spuren verloren gegangen ſein können.

Nachdem auf ſolche Weiſe vom Nichola von Piſa als Bildhauer geredet worden, ſollte auch von ſeiner Wirkſamkeit als Baumeiſter berichtet werden. Da aber die Kunſtgeſchichte auf ihrem gegenwärtigen Standpunkt alles Halbe und Unzuverläſſige von ſich weiſt, die architektoniſche Thätigkeit aber unſers Meiſters in Bologna, Padua, Venedig, Piſa, Volterra, Florenz, Neapel u. a. O. nirgends noch (meines Wiſſens) urkundlich nachgewieſen iſt, deshalb auch noch kein Bauſtyl mit Beſtimmtheit als der des Nichola bezeichnet werden kann: ſo verweiſe ich lediglich auf Vaſari, dem ohne ſonderliche Kritik die Spä-

tern beipflichten, und beschränke mich auf die Angabe, daß er wirklich im Jahre 1242 dem Dombau von Pistoja vorgestanden, wie ich bei meiner Durchreise durch diese Stadt in einem alten Kirchenbuche aufgezeichnet gefunden habe; was hinlängliche Veranlassung zu genauern Nachforschungen sein dürfte. Unzweifelhaft ist, daß Nichola in der Baukunst wie in der Bildnerei, ja dort wol noch mehr, der antiken Elemente sich bemächtigt hat, da schon in den Friesen und Gesimsen, Säulenknäufen und allem Aehnlichen das starke Hinneigen zu altrömischen Ornamenten sichtbar ist. Ja es ist wahrscheinlich, daß die schon vor ihm eingeführte, durch die eigenthümlichen geschichtlichen Verhältnisse Italiens bedingte Gewohnheit, bei Neubauten von Kirchen Form und Werkstücke alter Tempel beizubehalten, seinen bildnerischen Bestrebungen zuerst die Richtung nach derselben Seite hin gegeben hat.

Fassen wir nun noch einmal kürzlich die Verdienste und Eigenthümlichkeiten unsers Meisters in Bezug auf Sculptur zusammen, — wozu uns die nähere Betrachtung dreier ausgezeichneter Werke aus verschiedenen Lebensepochen einigermaßen befähigt, — so sehen wir, daß er die beiden verschiedenartigen Bestrebungen seiner Zeit, wovon im Anfang die Rede war, in sich vereinigt und geklärt, und somit altchristliche Anschauungen mit Hülfe vollendeter Formen, wie er sie in der heidnischen Kunstwelt vorgefunden, ausgebildet; daß er ein gründliches Naturstudium, und eine unfehlbare Methode desselben wieder eingeführt, die Technik der Marmorbehandlung auf eine hohe Stufe der Vollendung gebracht, sowie für schöne Formen im Allgemeinen den Sinn wieder angeregt, für die Gewandung aber einen eignen Styl gebildet hat. Sein Einfluß mußte sehr bedeutend sein; al-

lein wie ſein eigenthümlichſtes geiſtiges Wollen, das Einführen heidniſcher Typen in die chriſtliche Kunſt, womit er um Jahrhunderte der geſchichtlichen Entwickelung vorgegriffen, von ſeiner Zeit nicht verſtanden, von ihm ſelbſt nicht bis ans Ende feſtgehalten werden konnte: ſo mußte es mit Allem, was als Schönheit, Größe, Maß und Adel daraus hervorgegangen, mit ſeinem Tode auf lange aus der Kunſt verſchwinden. Was er aber für Jahrhunderte ſicher wiedergewonnen, war, daß er die Sculptur aus der Hörigkeit, in welcher die Architektur ſie hielt, in die Rechte einer freien, ſelbſtſtändigen Kunſt wieder eingeſetzt; und dies hohe Verdienſt erhält den Lorbeerkranz, den ihm die Geſchichte als dem Wiederherſteller der Kunſt im Mittelalter geflochten, in immergrünem unvergänglichem Glanze.

Über den Altarschmuck

von

S. Jacopo in Pistoja.

So mannigfaltig waren zur Zeit des Wiederauflebens der Kunst in Italien die Anfoderungen an dieselbe, und so freigebig war die Natur in Hervorbringung künstlerischer Talente, daß ein Handwerk, das unter andern Verhältnissen sich nur bis zur Erzeugung von Luxusartikeln, von vorübergehendem geistigen Werthe, verfeinert, dort zur Kunst wurde und selbstständig sich ausbildete, nämlich die Goldschmiederei.

Schon Vasari macht uns mit mehren ausgezeichneten Künstlern dieser Gattung bekannt, namentlich mit Pietro und Paolo, Schülern der sieneser Bildhauer Agnolo und Agostino, die in Arezzo kunstreiche Arbeiten verfertigt, mit einem Forzore di Spinello, Lionardo di Ser Giovanni, vor Allen aber mit dem Meister Cione (dem Vater des unter dem Namen Arcagno [Orcagna] bekannten Malers, Bildhauers und Baumeisters Andrea di Cione), von welchem der ältere Theil der Altarbekleidung in S. Giovanni zu Florenz ist. Ein berühmter Meister dieser Kunst war auch Ugolino von Siena, der ums Jahr 1338 das Reliquiarium für das heilige Leintüchlein in Orvieto gefertigt.

Von allen dieſen Dingen jedoch wird einmal an einem andern Orte die Rede ſein, da mir zunächſt daran liegt, nur auf ein ähnliches Werk aufmerkſam zu machen, deſſen Urſprung aber in weit frühere Jahre fällt, als Vaſari die Ausbildung der Goldſchmiederei und die Beſchaffung von jenem ſetzt, und an welchem wir gewiſſermaßen die Geſchichte der Entwickelung dieſer Kunſt verfolgen können, da faſt 200 Jahre lang von vielen Meiſtern aus verſchiedenen Gegenden Italiens daran gearbeitet worden iſt. Dieſen koſtbaren Schatz bewahrt die Stadt Piſtoja in ihrer Kathedrale: es iſt der Altar und das Tabernakel in der Capelle des heiligen Jakob.

Leider hat die im Jahre 1788 bei einer Ortsveränderung vorgenommene neue Aufſtellung der Schönheit des Geſammteindrucks einigen Eintrag gethan, immer aber gehört es noch zu den bedeutendſten Schätzen Italiens, ein ſchönes Denkmal chriſtlicher Kunſtbegeiſterung und Kunſt.

Im gegenwärtigen Zuſtande ſieht man über dem Altar, der nebſt zwei Seitenfeldern mit vielen Darſtellungen aus dem alten und neuen Teſtamente geſchmückt iſt, an der Stelle des ſonſt üblichen Bildes, in einer Niſche die ſitzende Statuette des heiligen Jakob, umgeben von Apoſteln und Propheten, deren jeder ſeine Celle für ſich hat; darüber erſcheint Gott Vater, ebenfalls in einer Niſche, zur Seite Engel und andere heilige Geſtalten. Ueber dieſen breitet ſich ein ultramarinblauer Himmel mit goldenen Sternen aus; unter S. Jakob aber zieht ſich noch eine Reihe kleiner Statuen hin, ſodaß im Ganzen 58 runde Figuren die Altartafel ſchmücken; Alles iſt aus gediegenem Silber getrieben ciſelirt, und ſtark vergoldet, Verzierungen und Inſchriften abwechſelnd von Gold und Emailleſchmelz, ſodaß das Ganze

einen überaus prächtigen Eindruck macht, der natürlich um vieles erhöht wäre, wäre der urſprüngliche Styl bei allen Ornamenten beibehalten worden; aber mit Recht ſagt ein erleuchteter italieniſcher Schriftſteller in Bezug auf dieſe Neuerungen: daß man ein Buch über die Barbarei gebildeter Zeiten ſchreiben ſolle.

Vaſari kennt, obwol nur aus Berichten, das erwähnte Werk; er ſchreibt es, durch eine Inſchrift irregeleitet, dem Lionardo di Ser Giovanni aus Florenz zu, von dem er im Leben des Agoſtino und Agnolo aus Siena (D. A. S. 189) ſagt: „Ein Schüler des Meiſters Cione war auch Lionardo di Ser Giovanni aus Florenz, der nach beſſerer Zeichnung als ſeine Vorgänger Vieles mit dem Ciſelireiſen und in gelötheter Arbeit verfertigte, darunter vornehmlich den Altar und die Tafel von Silber in S. Jakob zu Piſtoja, an welcher, außer verſchiedenen hiſtoriſchen Darſtellungen, eine Figur des heiligen Jakob ſehr gerühmt wird, die er in der Mitte angebracht hat. Sie iſt über eine Elle hoch und ſo rein gearbeitet, daß ſie eher gegoſſen als mit dem Ciſelireiſen ausgeführt zu ſein ſcheint. Dieſe Figur iſt zwiſchen den genannten hiſtoriſchen Darſtellungen im Altarblatt angebracht, um welches eine Einfaſſung von Emaillebuchſtaben läuft, die alſo heißt: Ad honorem Dei, et scti Jacobi apostoli hoc opus factum fuit tempore domini Franc. Pagni dictae opere operaji sub anno 1371 per me Leonardum Ser Jo. de Floren. aurific.“

Da ſich in dieſer Angabe verſchiedene Irrthümer befinden, die man unwiderlegt gelaſſen, Vaſari aber, meines Wiſſens, der Einzige, wenigſtens vorzugsweiſe Derjenige iſt, der uns dieſſeits der Alpen mit jenem Werke von großem Kunſt- und kunſtgeſchichtlichen Werthe bekannt macht: ſo will

ich mit Hülfe mehrer aus dem piſtojeſer Domarchiv entnommener Urkunden ausführlichere und begründete Nachrichten darüber mittheilen *).

Unendlich reich an goldenen und ſilbernen, mit Perlen und Edelſteinen geſchmückten Kelchen, Evangelien, Candelabren, Lampen und dergl. war bereits der Schatz des heiligen Jakob zu Piſtoja, als man im Jahre 1287 beſchloß, eine Tafel mit den Bildern der zwölf Apoſtel aus Silber verfertigen zu laſſen und dieſelbe über dem Altar aufzuſtellen **). Dazu kam etwa im Jahre 1290 noch eine Madonna mit dem Kinde; vor dem Altar aber befand ſich als Bekleidung deſſelben eine muthmaßlich nur mit Arabesken verzierte große ſilberne Tafel. Dies war der Zuſtand des Altars und ſeines Schatzes im Januar 1293, als der berüchtigte Vanni di Faccio, dem wir für ſeine Uebelthat im vierundzwanzigſten Geſang von Dante's „Hölle" begegnen, die Kirche bei Nachtzeit erbrach und jenen gänzlich plünderte. Es gehört nicht hierher, anzugeben, welche der geſtohlenen Koſtbarkeiten der Dieb, im Verlauf mehrer Jahre bis zur Entdeckung ſeines Frevels, in Münze umgeſetzt; uns genügt, zu wiſſen, daß, obwol beſchädigt, doch die Apoſtel und die

*) Mein nur kurzer Aufenthalt in Piſtoja erlaubte mir nicht, die Urkunden aus dem Archiv ſelbſt abzuſchreiben. Ich benutze hier das mehrerwähnte, bei uns wenig verbreitete Werk des Prof Ciampi, das jene ausführlich enthält.

**) In una deliberazione del commune, „Libro delle riform." p. 88 vom Jahre 1287: Coram vobis domino capitaneo et anthianis communis populi pistor. operarii opere s. iacobi supplicantur vobis si placet quod dicti operarii possint facere et fieri facere si consilio generali placebit unam tabulam que stat supra altare s. iacobi que sit de argento cum duodecim ymaginibus apostolorum et in eam expendi facere usque ad libras CCC den. parv.

Madonna gerettet und nach vorgenommener Ausbeſſerung wieder zum Schmuck des Altars verwendet worden ſind, wo ſie noch heute ſtehen. Wer ſie gefertigt, iſt aus den Büchern nicht zu erſehen; an ihrem Styl erkennt man den Einfluß des Piſaners Giovanni, der um jene Zeit die Kanzel in S. Andrea derſelben Stadt in Marmor arbeitete. Ein Meiſter Goldſchmied, Pacino von Siena, iſt ſeit dem Jahre 1265 vielfach für den Schatz beſchäftigt, auch ein Andreas Pucci; inzwiſchen läßt ſich ihre Theilnahme an der Tafel der Apoſtel nicht erweiſen.

Kaum waren die alten Schäden ausgebeſſert, als die Piſtojeſen auf neuen werthvolleren Schmuck ſannen. Deshalb beſtellten ſie bei Meiſter Andrea di Jacopo d'Ognabene von Piſtoja eine große ſilberne Tafel, zur Bekleidung der Vorderſeite des Altars beſtimmt, mit funfzehn Darſtellungen aus dem neuen Teſtament, welche Arbeit im December 1316 vollendet war in der Weiſe, wie man ſie noch heute an der urſprünglichen Stelle ſieht. Sechs Propheten (?), drei an jeder Seite, ſchmücken, einer über dem andern, die Ecken. Die geſchichtlichen Darſtellungen ſind: 1) Die Verkündigung und der Beſuch bei Eliſabeth. 2) Geburt Chriſti. 3) Chriſtus zwiſchen Maria und S. Jakob ſitzend. 4) Der Zug der Magier zu Pferde. 5) Anbetung der Magier. 6) Kindermord. 7) Darſtellung im Tempel. 8) Bergpredigt Chriſti. 9) Judaskuß. 10) Chriſtus vor Herodes. 11) Kreuzigung. 12) Die Marieen am Grabe, auf welchem der Engel ſitzt, während die Wache ſchläft. 13) Der ungläubige Thomas. 14) Himmelfahrt. 15) Martyrthum von Paulus und Petrus (?). Nicht nur die Bilder ſelbſt ſind ungewöhnlich reich componirt, ſondern auch reich mit Emaillemalereien in den Rahmen verziert. Der

Styl iſt durchaus piſaniſch, und die Darſtellungen ſelbſt ſind hie und da aus den Werken des Johannes und Nikolas entlehnt. Im Geſims findet ſich folgende emaillirte Inſchrift: „Ad honorem dei et beati iacobi apostoli et domini hermanni pistoriensis episcopi hoc opus factum fuit tempore potentis viri dardanis de acciajuolis vicarii pro serenissimo rege ruberto in civitate pistorii et districtu et tempore simonis francisci guerci et bartolomei d. aste d. lanfranchi operariorum opere beati iacobi apostoli sub a. d. MCCCXVI indict. XV de mense decembris per me andream de iacobi ognabenis aurificem de pistorio. opere finito referamus gratiam christo. qui me fecisti sit benedictio christi. amen".

Derſelbe Andreas beſſerte 1314 auch die alten Tafeln aus. Im Jahre 1349 wird ſodann die Statue des heiligen Jakob von Meiſter Gilio, Goldſchmied von Piſa, verfertigt *). Bei dieſer tritt entſchieden die Gemeinſchaft mit Andrea Piſano hervor; der Styl iſt edler, die Arbeit reiner und ſchärfer als bei den ältern Sachen; vorzüglich iſt die Gewandung von edler Zeichnung. Die Vollendung der Arbeit fällt ins Jahr 1353, und wurde ſie durch eine beſondere Deputation, mit beſonderer Feierlichkeit, als ſei es eine bereits heilige Sache, aus der Werkſtatt des Künſtlers abge-

*) „Libro Entr. e. Usc. dell. Opera di S. Jacopo di Pistoja". 1349. Duobus aurificibus qui venerunt Pistorium de civitate Pisarum pro ordinando quod facerent figuram S. Jacobi de argento die XVI. mensis aprilis ... libr. 6 sol. 12. — Item magistro Gilio orafo et ejus socio in civitate pisana dedit Jacobus Francisci libr. 27 argenti pro sculptura S. Jacobi 215 aureos ... val. in civitate Pistori 217 aureos, sold. 11. — Die Zahlungen dauern noch im Jahre 1353 fort, wo eine letzte an die Capellane der Capelle des heiligen Jakob vorkommt, dafür daß ſie die Statue von Piſa abgeholt.

holt. Von dem Meiſter Gilio fand ich bisher weiter keine Spur; doch wäre auch nur der genannte S. Jakobus aus ſeiner Werkſtatt hervorgegangen, ſo dürfte ſein Name nicht verloren ſein, da alles Lob, was um dieſer Statue willen Vaſari dem Lionardo zollt, vollkommen wahr iſt und Jenem zukommt. —

Im Jahre 1357 übernahm Meiſter Piero da Firenze zwei Tafeln von Silber, die Seiten neben dem Altar zu ſchmücken *), gerieth aber nach Beendigung der erſten in Streit mit der Verwaltung, der von Meiſter Ugolino von Siena (man denke nicht, es ſei der, um dieſe Zeit nicht mehr lebende, Maler) geſchlichtet wurde, doch ſo, daß Piero nicht weiter fortarbeitete. Auf dieſer Tafel, die zur Linken des Altares ſteht, ſind ſieben Geſchichten des alten Teſtamentes und zwei aus dem Leben der Jungfrau abgebildet: Erſchaffung der erſten Menſchen, Vertreibung aus dem Paradies, Brudermord, Erbauung der Arche, Opfer Iſaak's, Moſis Geſetzgebung, Krönung Salomo's; ferner die Geburt der Maria und ihre Vermählung.

Die zweite der genannten Tafeln wurde darauf im Jahre 1366 dem Meiſter Leonardo di Ser Giovanni von Florenz übertragen **), von dem uns Vaſari ſagt, daß er ein Schüler des Cione geweſen. Er ſtellte neun Geſchichten des neuen Teſtamentes vor, nämlich die Berufung Pe-

*) Libro. cit. 1357. Magistro petro aurifici de florencia pro cooperiendo et ornando duas tavolas de argento flor. 300 aureos. Item magistro Ugolino aurifici de Senis quod venit Pistorium ac steterit pluribus diebus pro decidendo questionem occasione dicte tabule intra d. d. operarios et dictum Petrum etc.

**) Libro cit. Leonardo di Ser Giovanni orafo di firenze che ae a fare la taula di capella ebbe da Ser Jacopo franchi fiorini 100. — ao. 1371 fu compiuto di pagare per lo resto la taula.

tri, die Heilung einer kranken Frau durch ihren Glauben, ebenso die eines Aussätzigen, eine Predigt Christi, die Gefangennehmung desselben, sein Erscheinen vor Pilatus; ferner, was wol in anderer Folge früher stand, Christus im Schiff schlafend, und zwei Bilder aus der Apostelgeschichte. — Um diese Tafel, und nicht um die Statue des Heiligen steht die von Vasari mitgetheilte Inschrift. Des Lionardo Arbeit erschien mir durchaus als die bedeutendere an dem Altar, und ich glaube, daß man sie unbesorgt neben die kleineren Werke seines Mitschülers Andreas stellen kann. Doch zeigt sich hier schon ein auffallendes Bestreben, die Gesetze der Sculptur zu verlassen, welches in Ghiberti seine Vollendung fand. Schon ist allerlei Landschaftliches eingestreut, und ein Suchen nach Perspective merkbar. Der Styl im Ganzen aber ist edel, die Darstellung ruhig und dem Orte, wo sie sich findet, angemessen.

Sehr viel Schönes und Herrliches hat in Italien der Neid hervorgebracht. Die Florentiner schmückten zu jener Zeit gerade den Altar ihrer Johanniskirche mit ähnlichen Kostbarkeiten. Den Pistojesern lag Alles daran, nicht überboten zu werden. Im Jahre 1386 bestellten sie bei Meister Pietro, des deutschen Heinrich Sohn, die Statuetten der vier Heiligen S. Maria Jacobi, S. Eulalia, S. Acto, uud S. Giovanni Baptista *); 1387 bei Demselben einen reichverzierten Baldachin für die Statue des heiligen Jakob, 1390 eine Verkündigung, ebenfalls bei Pietro, 1394 ein Tabernakel bei den Meistern Nofri di Buto aus

*) Ich unterlasse hier den Abdruck der sehr weitläufigen Urkunden. Für wen sie besondern Werth haben sollten, der findet sie bei Ciampi l. c.

Florenz und Acto Pieri Baccini aus Piſtoja, mit vielen Säulen, Ornamenten und Figuren. 1395 ließen ſie von dem Piſtojeſer „Giovanni fino maestro e dipintore“ eine Zeichnung machen für eine neue und paſſende Aufſtellung des ganzen Werkes und übertrugen die Ausführung letztgenannten Goldſchmieden. Nach dieſer Zeichnung kamen an jeder der beiden Seiten dreizehn muſicirende Engel hinzu, ebenſo in Relief, fünf dergleichen oberhalb, und fünf dergleichen unterhalb der Tafel, über jeden Engel aber ein geſonderter Baldachin; Alles vom feinſten Silber und ſchwer vergoldet. In der Mitte der Tafel über den Heiligen, von Engeln umgeben, war eine Majestas angebracht; darüber ein ultramarinblaues emaillirtes Feld mit goldenen Sternen. Im Jahre 1398 kommt die letzte Zahlung für dieſes bedeutende Werk an Meiſter Nofri vor. Von dem Meiſter Johannes, deſſen Zeichnung aufs ſtrengſte als Vorbild benutzt wurde, wiſſen wir weiter nichts, als daß er Mehres im Auftrag der Domverwaltung malte, namentlich die Kreuzgewölbe der Vorhalle vom Dom, einzelne Heiligenköpfe, von denen noch Spuren übrig ſind, die den Nachkommen Giotto's verrathen. Auch in den Kirchenbüchern von Piſa findet er ſich im Jahre 1383, doch ſah ich dort nichts von ſeiner Hand. Seine Theilnahme an dem Altarſchmuck von S. Jakob iſt unſrer Anſchauung leider entrückt durch die oben erwähnte im Jahre 1788 veranſtaltete neue Anordnung des Altares und ſeiner Tafeln.

Nachrichten

von einigen

ältern Malern und Malereien in Piſa und Lucca.

Wiewol es ſich in der Geſchichte der Kunſt nicht darum handelt, dieſe in alle, auch die erfolgloſen Anfänge, oder ſchwachen Ausgänge zu verfolgen, uns vielmehr nur der ganze lebensvolle Baum ohne ſeine Wurzelſchößlinge und Fechſer vor die Augen treten ſoll: ſo gehört es doch mit zu den vorbereitenden Arbeiten, nach dem Unbeachteten und Unbedeutenden zu fragen, ſei es, um die etwaigen Reſte des Guten zu gewinnen, oder Andere von unnöthigen Nachſuchungen abzuhalten. Dieſe Bemerkung glaubte ich einer Abhandlung voranſchicken zu müſſen, deren Intereſſe von nur ſehr geringem Umfang ſein kann.

Ungern, ſcheint es, ſpendet die Natur mit verſchwenderiſcher Hand zweimal an derſelben Stelle, und wenn ſie daher Piſa mit dem Ruhme bedacht, die Wiederherſtellung der Kunſt durch eine lange Reihenfolge ausgezeichneter Bildhauer bewirkt zu haben, können wir es ihr nicht verargen, wenn ſie daſelbſt karg im Hervorbringen maleriſcher Talente geblieben. Wirklich finden wir auch nicht einen Maler in Piſa, deſſen Name nur in die zweite Claſſe geſchrieben werden könnte, woran vielleicht äußere Verhältniſſe einige Schuld tragen, da in einem ſinkenden Staatsleben, wie das in Piſa nach der unglücklichen Schlacht des Ugolino war, nicht leicht die Keime eines neuen Geiſtes ſich entfalten.

Um nichts zu übergehen, was mir in dieser Beziehung vorgekommen, gedenke ich einiger alten Pergamentrollen, welche in einer Kammer der Opera des Doms aufbewahrt werden, und die, halb beschrieben, halb bemalt, unter Absingung des Textes, ehedem am Tage vor Ostern in der Kirche dem Volke gezeigt wurden. Die Buchstaben haben genau dieselbe Form wie jene bei d'Agincourt aus den Miniature di un Pontificale latino della biblioteca della Minerva in Roma, welche derselbe ins neunte Jahrhundert setzt, die aber wol dem zwölften, also der Zeit der Einweihung des pisaner Doms, angehören dürften. Die bildlichen Darstellungen dieser Rollen gehören so wenig ins eigentliche Gebiet der Kunst als die Federzeichnungen zu dem Ms. des Dante in der Laurenziana, oder als heutzutage etwa Spielkarten; doch zeigen einzelne Gestalten, ja ganze Vorstellungen so viel Typisches, daß sie für kunstgeschichtliche Zwecke gewiß von Bedeutung sind. Da sie nun obenein einen weiten Kreis von Darstellungen umschließen, habe ich die Mühe des Abzeichnens nicht gescheut und theile ihren Inhalt hier mit, und bemerke nur, daß es ihr Interesse erhöhen muß, daß sie wirklich Vorbilder für spätere ausgebildete Kunstwerke enthalten. Die eine Rolle hat das bekannte „Exultet" zum Text; auf folgende Weise begleiten denselben die Bilder *):

„Dies ist die Nacht", so ungefähr beginnt der Gesang, „die uns in die Bande des Todes geworfen ꝛc. O, unendliche Güte, daß du aus deinen Sclaven deinen Sohn gemacht!" Nun folgen die Bilder von der Erschaffung des Menschen und dem Sündenfall. „Glücklich die Schuld, die

*) Es weicht in vielen Dingen von dem von d'Agincourt mitgetheilten, ungefähr gleichzeitigen, ab; namentlich steht das Exultet selbst in der Mitte, nicht zu Anfang der Rolle.

einen ſolchen Erlöſer brachte! glücklich die Nacht, in der Chriſtus aus der Unterwelt wiederkehrte! Dieſe Nacht ſoll zum Tage werden!" Hier folgt die Darſtellung einer gottesdienſtlichen Handlung. Daß bei einer ſolchen die Wachskerzen, die „die Nacht zum Tage" machen, von beſonderer Bedeutung ſind, beſtimmt die ſogleich folgende Abſchweifung auf die Bienenzucht. „Deshalb, heiliger Vater, empfange das Vespertinum ꝛc., welches Dir von Werken der Bienen die dankbare Kirche bereitet." Nun werden die Vorzüge der Bienen gerühmt: „Obſchon die Biene ein ſehr kleines Geſchöpf iſt, ſo trägt ſie doch großen Geiſt in enger Bruſt; ſie weiß den Wechſel der Jahreszeiten voraus, ſchließt im Winter ihr Haus und geht an die Arbeit im Frühling." Hier folgen Blütenbäume von Bienen umſchwärmt. „Nun zerſtreuen ſie ſich auf die Aecker, und mit ausgeſpannten Flügeln und hängenden Schenkeln berühren ſie die Blumen nur mit ihren Füßen, ohne ihnen Schaden zuzufügen. Dann kehren ſie, mit Nahrung beſchwert, in ihr Lager." Hier zeigt uns ein Bild dies Lager ſowol, in welchem die Bienen arbeiten, wie die Bienenzucht überhaupt. Vor dem Bienenhaus kniet ein Mann mit einem Gefäß und brennender Kerze, andere kommen herzu; eine Frau bringt einer andern, auf einem Thronſeſſel ſitzenden ein Gefäß, vielleicht mit Honig. „Hier bauen einige mit unglaublicher Kunſt Cellen, andere machen Honig, andere verwandeln Blumen in Wachs"; — eine Reihe bunter Blumen iſt da eingeſchaltet; — „Blumen ſind die Quelle ihres Reichthums, flore utuntur conjuge, flore funguntur genere, flore domos instruunt, flores divitias conveunt, flore cera conficiunt. Quae est mirabilis apis, cujus nec secum masculi violant, fetus non quassant, nec filii destruunt castitatem". — Hier folgt

das Bild von Mariä Empfängniß — „sicut sancta Maria concepit virgo, Maria virgo peperit et virgo permansit". Nun ist der Uebergang oder Rückgang zum eigentlichen Gesang wieder gewonnen: „Dies ist die heilige, glückliche Nacht, welche die Aegypter beraubt, die Ebräer gerettet hat".

Ein Geistlicher im Ornat, mit langer Wachskerze, von beiden Seiten von singendem Volk umgeben, leitet das Folgende ein: „Herr, wir bitten Dich, daß die Wachskerzen ausdauern, daß sich ihr Dampf mit himmlischen Wohlgerüchen vermengen möge, ꝛc." Auf einem Thronsessel sitzt eine Person der hohen Geistlichkeit, zwei Diakonen, der eine griechisch, der andere lateinisch segnend, stehen nebst zwei Administranten, die Rauchfässer schwingen, zur Seite. „Wir empfehlen Dir den Papst ꝛc. und die ganze Geistlichkeit". Nun sieht man einen Fürsten mit Krone und Scepter, umgeben von Kriegsleuten und Herren, auf seinem Thron. „Wir empfehlen Dir den Kaiser und das Heer". Ein zweiter weltlicher Herr, durch geringere Insignien als Statthalter oder dergleichen bezeichnet, von Kriegern und Räthen umgeben, wird zuletzt in das Gebet eingeschlossen, das nur noch sagt: „Wir empfehlen Dir den Herzog und sein ganzes Haus". Hierauf beginnt nun das „Exultet turba celorum, exultent divina mysteria et pro tanti regis victoria tuba insonet salutaris etc. Nun freut sich die ganze Welt, daß die Finsterniß vorüber ist". Das Bild dabei zeigt uns Männer in mannigfaltiger ländlicher Beschäftigung, am Weinstock und auf dem Kornfeld ꝛc. „und die Geistlichkeit singt Psalmen des Dankes". Unter eines Tempels Bogenhalle steht der Priester mit zwei Diakonen und zwei Ministranten; zu beiden Seiten eines Geistlichen, der eine Kerze trägt, singt die Gemeinde; den Schluß bildet Christus, von den vier evangelischen Zeichen

umgeben, in einer Arabeske, mit dem Buch und der griechiſchen Segnung.

Eine zweite Rolle, ſchwerlich neueren Urſprungs, ohne Text gibt eine Ueberſicht der Hauptereigniſſe des Lebens Chriſti bis zum Abendmahl. Die Spitze bildet ein höchſt wunderliches, myſtiſches Ab- oder Sinnbild der Kirche; auf Löwen ruhen die beiden Eingänge zur Seite; Menſchen ſtehen, nach oben ſchauend, unter ihren Bogen, auf denen Vögel ſitzen. In der Mitte des Gebäudes unter einem gedrückten Bogen, der auf Ungeſtalten ruht, ſieht man das Haupt des Täufers Johannes (?). Die ganze Wand darüber aber iſt, in Felder eingetheilt, mit lauter fratzenhaften Gebilden, der Giebel mit einem Adler, neben dem zwei Drachen Menſchen verſchlingen, ausgeziert; aus dem Giebel ins Freie hinaus ragt eine geiſtliche Perſon, mit brennender Kerze und Schriftrolle, empor. Unter dieſem Bilde ſieht man, von vier ſchwebenden, anbetenden Engeln umgeben, in der Glorie den Allmächtigen (die Geburt des Heilandes beſtimmend); darunter die Verkündigung: Maria ſitzt vor ihrem Haus und ſpinnt und wendet den Kopf nach dem mit ausgeſtrecktem Arme ſegnenden, aufrecht ſtehenden oder gehenden Engel um. Darunter iſt die Verkündigung der Hirten und die Geburt Chriſti. Ochs und Eſel halten das in einem Kaſten wohl eingedeckelt liegende Kind, Engel neigen ſich anbetend, der Stern ſteht über ihm; freudig nehmen die Hirten die Botſchaft auf, weniger Joſeph, der abgewendet von Marien, das Haupt auf den Arm geſtützt, ſich halb — wie zürnend — nach der Wöchnerin umſieht, die, als wolle ſie ihn beſchwichtigen, aus dem Bett heraus nach ihm zu eine ſanfte Handbewegung macht. Eine Heerde Ziegen ziehen ſich unter ihrem Bette fort. Die ganze An-

ordnung, wenn auch in veränderter Weise — namentlich in Betreff des Verhältnisses zwischen Joseph und Maria —, finden wir, wie schon erwähnt, bei Nichola an der Kanzel wieder. Dasselbe gilt von dem nächstfolgenden Bilde, der Darstellung im Tempel, von welchem — in Uebereinstimmung mit dem ganz gleichen, das d'Agincourt auf dem 88. Blatte gibt — der byzantinische Ursprung nachzuweisen ist. Von der Linken kommen Joseph mit Tauben, und Maria mit dem Kinde, von der Rechten Simeon und die Prophetin Hanna; durch Säulenhallen und Ampeln ist der Tempel angedeutet. Darunter ist das Bild der Taufe Christi, links Johannes, rechts drei Engel mit Trockentüchern, in der Mitte Christus, hinter Johannes ein Baum, dem eine Axt an die Wurzel gelegt ist, was wiederum auf griechischen Ursprung deutet. Weshalb die geschichtliche Reihenfolge unterbrochen ist, weiß ich nicht: nach der Taufe kommt die Anbetung der Könige, die Versuchung Christi, Christus mit der Samariterin, die Heilung eines Blinden, die Erweckung Lazari, der Einzug in Jerusalem und das Abendmahl. Alle die Bilder, deren einzelne ich an verschiedenen Orten wiederholt gesehen, tragen griechisches Gepräge, doch nicht so ausschließlich, daß man nicht an eine Einmischung italienischer Elemente glauben sollte, weshalb sie wol in Pisa selbst beschafft sein können. Gewiß ist, daß sie mit den Arbeiten des Biduinus und anderer gleichzeitiger Steinmetze entweder aus einer Quelle geflossen, oder diesen zum Vorbild gedient haben. Dahin gehören auch die gestickten oder gewirkten Bilder in dem an gleichem Orte mit den Schriftrollen verwahrten Regenmantel des Papstes Gelasius II, der den Dom eingeweiht hat ums Jahr 1119.

In jener Zeit bis in die Mitte des 14. Jahrhun-

derts bildeten einen Hauptſchmuck der Kirchen gemalte Crucifixe von Holz, auf denen außer dem Gekreuzigten meiſt noch der Vater, auch Maria und Johannes, ja viele Hiſtorien der Lebens- und Leidensgeſchichte Chriſti abgebildet waren. Unzählige der Art mögen gemacht worden ſein, wie man aus den vielen, die der Zerſtörung entgangen, mit Recht ſchließen kann. Sie ſind meiſt nach einer und derſelben, wol urſprünglich griechiſchen, Form gemacht, in ganz handwerksmäßiger Weiſe, die nur ſelten und ſpäter in die künſtleriſche übergeht. Zwei ſolchen Crucifixen, deren eines in degli Angeli bei Aſſiſi, das andere in S. Ranieri in Piſa aufbewahrt wird, verdankt der Maler Giunta die Errettung ſeines Namens, den er daran geſchrieben, der ohne dies im Meer der Vergeſſenheit verſunken wäre, und der auch daraus nur emporgezogen, damit ihm, wie gar richtig und gut geſagt worden iſt *), ein ehrenvolles Begräbniß werde. Morrona hat dieſen alten Landsmann hervorgezogen, um ſeine Vaterſtadt gegen Florenz und Siena mit deren Cimabue und Duccio gleichzuſtellen, wo möglich ſie zu überbieten. Wenn wir nun auch ſeinem patriotiſchen Eifer, der ſonſt ſo viel Schönes ans Licht gebracht, nicht zürnen können, ſo müſſen wir uns doch hüten, die Ergebniſſe deſſelben unbedingt in die Geſchichte aufzunehmen. Zwar hat uns Ciampi den Maler Junta, des Guidotti Sohn, aus der Familie des Colle, als einen vermöglichen, ja ſogar im Staate angeſehenen Mann, der mit dem piſaner Adel dem neuen Erzbiſchof Federigo (Visconti) den Eid ſchwören muß, urkundlich ſicher geſtellt, aber in der Geſchichte der Malerei liegt er, wenn nicht Neues von ihm aufgefunden

*) „Anfänge ital. Kunſt", Kunſtblatt 1827.

wird, außerhalb der Verbindung von Entwickelungen künſtleriſcher Kräfte. Er iſt ein Name für hundert ſeines Gleichen, ein Begriff.

Das Kreuz in S. Ranieri habe ich oft und mit Aufmerkſamkeit betrachtet und nicht ein Merkmal entdeckt, wodurch es ſich von den vielerlei gleichzeitigen zum Beſſern unterſchied. Die Compoſition iſt dieſelbe: ein ſtark hängender Kopf, faſt wagrecht geſtreckte Arme, und ſtark nach rechts ausgebogener Körper, für jeden Fuß ein Nagel. Die Zeichnung iſt ohne den mindeſten Anklang an Form, der Schönheit ganz zu geſchweigen: tief eingefurchte Rippen, einige ſcharf umzogene runde Scheiben, die Musculatur des Unterleibs vorſtellend, und ganz dünne Extremitäten mit kleinen Händchen; Farbe und Behandlung, welcher letzteren der oben erwähnte Verfaſſer des Aufſatzes im „Kunſtblatt 1827" einigen Werth zuſchreibt, iſt von ſechshundertjährigem heiligem Oeldampf ſo verdunkelt, daß ich mir kein Urtheil zutraue; nur ſcheint ſie mir nicht über, ja eher unter dem ältern Crucifix im Campo ſanto (angeblich von Apollonius von Rhodos) zu ſtehen. — Was des Giunta angebliche Werke in Aſſiſi betrifft, ſo müſſen wir erſt die Beſtätigung der von Morrona mitgetheilten Nachricht abwarten, oder nachſehen, was davon (in ihrem gegenwärtigen ganz übertünchten Zuſtande) einer älteren Zeit angehört. In Bezug aber auf mehre andere Tafeln und Kreuze, die man in Piſa mit ſeinem Namen ſtiftsfähig zu machen glaubt, kann ich nur das oben Geſagte wiederholen, daß ſie ſicherlich, und noch ſehr viele andere mit ihnen, unter den Begriff Giunta gehören; ob ſie mit der Perſon gleiches Namens in einiger Verbindung ſtehen, wer wollte das mit Gewißheit behaupten,

oder leugnen? Genug, daß ſie, dieſen Zweifel zu löſen, nicht im mindeſten reizen.

Unter ſolchen Umſtänden, und da ſich ſonſt keine Spuren älterer piſaner Maler zeigten, war mir die Notiz des Herrn von Rumohr über alte Wandgemälde in S. Piero in Grado bei Piſa, die er als das wichtigſte unter den minder beglaubigten Denkmalen jener Zeit lobend aufführt, und die er mit Morrona ins Jahr 1200 ungefähr ſetzt *), von größtem Werth. Denn nichts reizt ſo zur Forſchung als die Hoffnung, an die Stelle eines verlorenen Gutes ein anderes, beſſeres ſetzen zu können. Wie ſehr aber ſank dieſelbe, als ich die Sachen ſah. In einer langen Reihe von Bildern an beiden Seiten des Mittelſchiffs der genannten in Baſilikenform gebauten alten Kirche ſind Scenen aus dem Leben und Tode der Apoſtel Paulus und Petrus vorgeſtellt; über denſelben ſind, zwiſchen den kleinen engen Fenſtern, Engelfiguren angebracht, die durch (gemalte) offene Fenſter hereinſehen; in den dreieckigen Feldern zwiſchen den Säulen ſind die Bildniſſe der Päpſte angebracht. Was noch von den Malereien ſichtbar iſt, ſchien mir erſtaunlich matt und plump (Eigenſchaften, die ſelbſt die roheſten Erzeugniſſe jener Zeit nicht haben), und doch war dem Manne, der ſie gemacht, eine fertige Pinſelführung nicht abzuſprechen; nur trug dieſe die Spuren nicht einer Perſönlichkeit, ſondern einer Zeit, in der ſie bereits allgemeines Eigenthum geworden ſein mußte, und die Fehlerhaftigkeit der Zeichnung und alles Andere erſchien mir nicht wie nothwendige Begleitung aller erſten Beſtrebungen, ſondern als Fühlloſigkeit gegen ein ſchon erworbenes Gut.

*) Siehe Rumohr a. a. O. I, S. 345.

Nach einer Jahrzahl, die meine Ansicht bestätigen sollte, habe ich vergebens gesucht; doch hat uns der Maler selbst eine geschichtliche Nachweisung gegeben, die Morrona und Herr von Rumohr wol übersehen haben müssen,—ich meine die Reihenfolge päpstlicher Bildnisse von derselben Hand auf gleiche Weise wie die oberen Bilder gemalt. Zwar sind die Namen der drei letzten unleserlich geworden, aber nicht die der vorhergehenden, bei denen die Zeitfolge genau beobachtet ist, sodaß wir für die drei letzten das Gleiche zu glauben berechtigt sind. Der vierte vom Ende ist Clemens V, sodaß die drei folgenden Johann XXII, Benedict XII, und Clemens VI, womit auch die Spuren der Buchstaben übereinstimmen, sind, und somit die Gemälde allerwenigstens in die Regierungsjahre des Letzteren, wahrscheinlicher aber nach dessen Tod 1352, also anderthalb Jahrhunderte später, als Herr von Rumohr annimmt, fallen. Sie verdienen keine Beachtung.

Sehen wir uns in Pisa nun nach andern Malerwerken und Namen aus dem dreizehnten Jahrhundert um, so finden wir einen spurlos verschwindenden Miniaturmaler, Bruder Heinrich aus Pisa, sodann aber an der Kuppel des Doms und der Capelle des Campo santo fast nur fremde Maler, zuletzt als deren Haupt den Cimabue von Florenz beschäftigt, sodaß wir mit Sicherheit annehmen können, Giunta's Erscheinung sei ohne Nachwirkung verschwunden, wenigstens ohne Talente geweckt oder ausgebildet zu haben, die den jedenfalls mäßigen Anforderungen der kirchlichen Behörden haben entsprechen können. Auch das 14. Jahrhundert, das wie ein besonders milder Frühling allerorten alle Kräfte hervorrief, hebt Pisa nicht aus der Verarmung, sodaß es von Florenz, Siena, Orvieto u. s. w. die Künstler rufen muß zur Befriedigung des hochgestei-

gerten Kunstbedürfnisses, und nur wenige Eingeborene schließen an jene sich an, oder leisten — wo sie selbstständig auftreten — Geringes.

In dieser Zeit finden wir einen Maler Ruccarus aus Pisa, der im Campo santo 1301 ein Madonnenbild malt, das nicht mehr existirt. In S. Pierino, in dem Cimitero, werden ungefähr um die Mitte des Jahrhunderts die Kreuzgewölbe ausgemalt; die noch erhaltene ganz unbedeutende Arbeit läßt uns auf pisaner Urheber schließen. Lucas Tome malt unter Andern 1366 eine Dreifaltigkeit, Christus am Kreuz, Gott Vater mit dem Symbol des Geistes darüber, zwei Heilige zur Seite, leer und trocken; Neruccio di Federigo, der als Gehülfe des Franz von Volterra in Campo santo malt, liefert 1370 der Dorfkirche Pugnano (zwei Stunden von Pisa) eine Madonna, die noch heute dort zu sehen, eine handwerksmäßige Arbeit, an welcher nur die offenen Augen des Kindes bemerkenswerth erscheinen; 1389 malt Jakobus Michaelis, Giera genannt, 30 Figuren um die Kuppel des Doms, das Stück zu 20 Sous, ein Crucifix für das Campo santo und dergl.; Gettus Jacobi 1391 ein Altarbild mit verschiedenen Heiligen, einem englischen Gruß und einem Christus, nicht ohne Technik, doch trocken. Diese unerfreuliche Reihe ließe sich auf gleiche Weise noch weiter ausdehnen, was mit gutem Grunde unterbleibt. Wem an der näheren Kenntniß dieser pisaner Schule liegt, findet hinlängliche Befriedigung seiner Wünsche in der an ihren Schätzen reichen Sammlung der pisaner Akademie.

Nur einer jener Künstler scheint mir einer ehrenvolleren Erwähnung werth, der öfters in den Kirchenbüchern von 1390 ff. vorkommt und offenbar nicht ohne Eifer und

Talent gearbeitet, Turinus Vanni. Von ihm ſah ich in S. Paolo ripa d'Arno in Piſa eine ziemlich bedeutende und gut erhaltene Altartafel. Die Madonna mit dem Kinde ſitzt auf einem Throne von italieniſch-deutſchem Geſchmack; zur Seite ſtehen S. Ranieri und S. Torpe, Schutzpatrone von Piſa; zu den Füßen knieend zwei weibliche Geſtalten mit Strahlenſcheinen, die eine mit weiß und rothen Roſen, die andere mit Epheu das Haupt gekränzt. Die Zeichnung, durchaus giottesk, iſt lebendig, gefühlt, und namentlich in den Köpfen ſchön zu nennen, die Malerei zeigt eine geübte Hand; der Geſchmack in der Bekleidung iſt ſonderbar, das Kind hat eine Art Bauernjacke mit Knöpfen an. Die Schrift in den Heiligenſcheinen ꝛc. iſt erhoben, golden. Die Kleider ſind mit Verzierungen geſchmückt. Die Unterſchrift heißt: Turinus Vanni de Rigoli (Dorf bei Piſa) depinxit a. d. 1397 Madii.

Als Arbeit eines piſaner Meiſters (da ſie ſich weſentlich von gleichzeitigen Sieneſern und Florentinern unterſcheidet), und zwar als beſſere, möchte ich auch die alten Wandgemälde des ſogenannten Choretto in S. Martino zu Piſa in Anſpruch nehmen, die im Jahre 1369 gemacht worden ſind. Es ſind fünf große Bilder mit lebensgroßen Figuren, theilweiſe ſchön und lebendig in der Compoſition, und mit angenehmer Ausbildung einzelner Köpfe. Die dargeſtellten Gegenſtände ſind: Verkündigung Mariä und Beſuch bei Eliſabeth, Geburt des Johannes, Geburt Chriſti (Joſeph mit der Aeußerung großen Verdruſſes kratzt ſich hinterm Ohr), Beſuch der Magier und Darſtellung im Tempel. Die Unterſchrift iſt ſehr beſchädigt, ſowie die Malerei durch Unvorſichtigkeit von Tünchern ebenfalls gelitten hat. Man erkennt nur, daß das Werk am 28. März 1369 fertig geworden. Am Schluß der langen

Inſchrift erkennt man noch: ... nicola de botticellis fecit ... hoc opus. Ob in der Lagune nicht fieri geſtanden hat, habe ich nicht entdecken können.

Das werthvollſte unter den Bildern, die ſich durch ihr von andern abweichendes Gepräge als piſaner Arbeit kundgeben, und die mir in Piſa vorgekommen, iſt das Madonnenbild in der Sacriſtei des S.-Clarenkloſters, welches aber ſchon zu Anfang 1400 gemalt iſt. Mit ausgebreiteten Armen ſitzt das Kind auf der Mutter Schooße; S. Chiara und Johannes der Täufer ſtehen zur Seite. Die Zeichnung iſt lebendig, die Färbung kräftig, der Ausdruck, namentlich in den Hauptfiguren, von großer Lieblichkeit und Milde. Im Ganzen erinnert es ſehr an die Sieneſer jener Zeit, deren viele in Piſa beſchäftigt waren, als Andreuccius Bartolomei, Taddeo Bartoli u. ſ. w., und es könnte wol unter dem Einfluß Eines von ihnen entſtanden ſein. Die ſehr beſchädigte Unterſchrift gibt, wenn ich ſie richtig ergänze (was, da an ganzen Stellen ſogar der Grund unter den Buchſtaben fehlt, noch die Frage iſt), nur des Beſtellers Namen, und die Zeit der Entſtehung des Bildes, oder gar nur dieſe. Sie heißt:

C|onspic|**ui legum doctoris de F**|e|**d**|erici|**s**
Antoni|i domni| **t**|empore pic|**ta fui.**
Mille quater centum tunc stabant corpore quinque
Anni de verbi Julius altus era|t|.

Daß gleichzeitig in Siena ein Künſtler Antonio di Federigo vorkommt (obſchon nur als Bildhauer in den Urkunden genannt) ließ mich lange, aber vergeblich, nach einer andern Ausfüllung der ganz ausgekratzten Stelle im erſten Pentameter ſuchen.

Dies ſind die Ergebniſſe meiner Forſchungen nach älte-

ren pisaner Malern, woraus wol zur Genüge erhellt, daß diese für die Geschichte der wiedererwachten Kunst ohne Bedeutung sind.

Mit gleichem Eifer, und fast mit mehr Recht, haben die Luccheser einige alte Namen hervorgesucht, mit deren Hülfe sie sich die Ehre zueignen, die Ersten gewesen zu sein, von denen das neue Licht ausging. Aber wenn sie auch etwa einen gewandteren Meister aufzuweisen haben, so ist doch dessen Bemühen noch erfolgloser geblieben als das der Pisaner, die wenigstens immer mit fremden Talenten in Verbindung blieben.

Haben übrigens die Pisaner einen Maler (Giunta), der in Pistoja sich ein Haus kauft, so haben die Luccheser einen Auripertes, der eine Kirche besitzt, und zwar als Geschenk des Königs Aistulf, im Jahre 763, wie aus untenstehendem Document erhellt *). Was die Kunst diesem frommen Manne zu verdanken hat, ist leider nirgends verzeichnet. Wenn er aber vielleicht ein Vorläufer des Meisters der Wandmalereien im Mittelschiff der Kirche S. Frediano gewesen und von demselben, wie es anzunehmen, übertroffen worden, so können wir uns über den Verlust seiner Werke trösten, da sie dann, so wenig wie die letzteren ganz ungeschickten und kindischen Pinseleien, weder ihm zur Ehre, noch Andern zur Freude dienen könn-

*) Pergamentrolle im Archiepiskopat von Lucca, segn. H, 10: „Manifestum est mihi erimperto clerico, quia ante hos annos sancte recordande memorie aistolf rex per suum cessionis preceptum donavet et confirmavet (sic) ecclesia et munisterio sancti petri fundato a quondam sumualdo hic prope muro huius civitatis cum omne ibidem pertinente in integrum auriperti pictori germano meo, ut in ejus esset potestate regendi, gubernandi“ etc.

ten. — Im zwölften Jahrhundert finden wir einen Maler von Lucca, Ubertus, den Muratori am Ende des Gedichtes von Donnizone im Codex von Reggio gefunden *). Im Jahre 1199 soll ein „Benedetto pittore“ in S. Pietro Somaldi ein Madonnenbild gemalt haben; deren mehre in Lucca bis in jenes Alter zurückreichen, die aber alle durch Uebermalung zerstört sind. Um 1218 finden sich zwei Maler in Lucca, Bonuccio und Luther. Das bei weitem merkwürdigste Denkmal alter luccheser Malerkunst ist ein Bildniß des heiligen Franz mit der Unterschrift: Bonaventura Berlingheri de Luca me pinxit a. d. 1235, und befindet sich gegenwärtig im Castello di Giuglia des Marchese Montecuculi bei Modena. Ich bedaure, es nicht gesehen zu haben, da ich von einem wirklich zuverlässigen italienischen Maler, sowie durch die „Memorie e documenti per servire all' istoria del ducato di Lucca“ über seinen ausschließlichen Werth unterrichtet bin.

Das Bild gibt die ganze Figur auf Goldgrund, „soll weich und ausführlicher gemalt sein, als es Cimabue und Giotto gethan, und der Kopf eine fast rafaelische Vollendung haben. Die Kapuze über dem Kopf, steht der Heilige, die Rechte wie in Bewunderung erhebend, die Linke ein Buch haltend; er hat die Stigmata an Händen und Füßen, die Gewandung ist steinern (statuino), nämlich im sehr strengen Styl“. Mit fast gleichem Lobe ergeht sich der Verfasser der „Memorie“ über ein altes Crucifix vom Jahre 1284, welches gegenwärtig in der griechischen Capelle der Villa di Marlia bei Lucca aufbewahrt wird. Dies habe ich

*) Haec pinxit certus lucensis pictor ubertus
Ecce dei magnos qui protegit agnos etc.

geſehen und muß in der Anerkennung der verſchiedenen Verdienſte deſſelben dem genannten Verfaſſer beiſtimmen. In der Anordnung weicht es nicht von den gewöhnlichen in griechiſchem Styl ab; dagegen iſt die Zeichnung ungleich feiner als die bei Giunta, obſchon die Geſichtszüge noch ſcharf geſchnitten, breit und ausdrucklos ſind. Das Gewand, das den Unterkörper bedeckt, iſt durchſichtig und verräth, mit Ausnahme der ungeſchickten Schleiſe, ſchon ziemlich gutes Verſtändniß des Faltenwurfs; das Bewundernswürdigſte davon iſt die Ausführung, Farbenauftrag und Vermalung, beide von ganz ungewöhnlicher Vollendung. Bemerkenswerth iſt auch der Verſuch der Modellirung, durch eine gründliche Untermalung, die in den Schattenpartieen deutlich durchſchimmert. Die Unterſchrift heißt: A. d. 1284 Deodatus filius Orlandi de Luca me pinxit. Der Meiſter iſt unzweifelhaft derſelbe, der unter dem Namen Datus mit einem andern Luccheſer, Johannes Apparechiati, die Capelle im Campo ſanto zu Piſa ausmalt. Indeß, obſchon wir hier edlere Kräfte wahrnehmen, greifen ſie doch nicht entſchieden in den Gang der Entwickelung ein. Das ganze 14. Jahrhundert bringt kaum drei, vier namhafte Künſtler in Lucca hervor. Ums Jahr 1381 malte ein gewiſſer Paolo Lazzarini ein Bild für den Altar della libertà in der Kathedrale*), und

*) „Libro delle riformagioni“, fol. 135. 1. April 1381: „Paolo Lazzarino constituito alla presenza degli anziani e di Andrea cancelliere del commune di Lucca promette per solenne stipulazione ai quattro operarii dell' altare della liberta di avere perfezionata e interamente dipinta alle prossime calende di novembre sotto la pena di 200 fiorini d'oro certa tavola già incomminciata ad istanza dei medesimi operarii con quel maggior numero di pitture ed imagini da essi ordinatigli.“

in derſelben Zeit Angelus Puccinelli verſchiedene Tafeln für Kirchen in und um Lucca. Erſtgenanntes Bild iſt nicht mehr vorhanden, was zu bedauern, da es von bedeutendem Umfang geweſen zu ſein ſcheint; von Puccinelli aber ſah ich den Tod der Maria in S. Maria foris portam auf einer großen Tafel, nach der herkömmlichen Weiſe mit Einmiſchung Chriſti, abgebildet, eine rohe, trockne, charakterloſe Arbeit, an der faſt nichts an eine Theilnahme des Künſtlers an ſeinem Werk — obſchon auch dies aus weiteſter Ferne — erinnert als die ins Weiße vermalten rothen Bäckchen. Die Unterſchrift bezeichnet das Jahr 1386 als das, in dem er es gemalt. Von ihm findet man in und um Lucca mehre Altartafeln. Bis zur Ausführung größerer Aufgaben an der Mauer ſcheint man es in Lucca nicht gebracht zu haben, wie denn überhaupt einer ſpäteren Zeit erſt vorbehalten war, dieſer Stadt einen Künſtler zu ſchenken, der ihren Ruhm zugleich mit dem ſeinigen auf die Nachwelt brächte: das iſt der Bildhauer Matteo Civitale, der in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts blühte und mit ſeinen Vorzügen und Mängeln ein wahrhaftiger Doppelgänger des Domenico Ghirlandajo, nur im Bereich der Sculptur, zu ſein ſcheint, von dem zu reden aber einer andern Gelegenheit vorbehalten bleibt.

Cimabue.

Da es sich mehrfach herausgestellt hat, wie unzuverlässig die Nachrichten von ältern Künstlern und deren Werken beim Vasari sind, und die Kunstgeschichte auf einem Standpunkt sich befindet, von wo sie alles nur Traditionelle mißtrauisch betrachtet: so dürften wol nachfolgende Notizen über den Vater der florentinischen Schule nicht ohne Werth sein. Streng genommen, haben wir bis jetzt nur den bekannten Vers des Dante, der uns die Wirksamkeit und vor allem das Ansehen dieses Meisters bei seinen Zeitgenossen sicher stellt; aber keines der ihm zugeschriebenen Werke trägt gleichzeitige Zeichen der Beglaubigung. Deshalb war es mir erfreulich, als ich beim Durchsuchen des pisaner Domarchivs auf solche stieß, um so mehr, als damit ein neues, in Beziehung auf Cimabue unter uns noch nicht genanntes und wohlerhaltenes Gemälde in die geschichtliche Darstellung gezogen werden kann.

Die Tribune des Domes in Pisa ist mit einem alten Musivgemälde geschmückt, einer Majestas, d. i. einem (kolossalen) Christus auf dem Throne, neben welchem Maria und Johannes stehen. Vasari kennt das Bild und nennt es eine Arbeit alter Griechen, „die eher anstreichen als malen

konnten", und denen gegenüber er die Verdienste Cimabue's geltend macht. Wie sehr würde es ihn überrascht haben, wenn er erfahren hätte, daß eben dieses verachtete Werk das letzte seines gepriesenen Florentiners ist. Im Jahre 1301 nämlich werden zwar die Maler Uguccione di Gruccio und Jacopo di Nuccio von der Domverwaltung beauftragt, das Gemälde der Majestas im Dom zu machen. Dann aber kamen die ersten Zahlungen vor an einen Magister Franciscus de S. Simone, an Datus, Tura u. A. m. Im nächstfolgenden Jahrgang aber der Einnahme- und Ausgabebücher (Entrata e uscita del duomo di Pisa del anno 1302) liest man unter der Ueberschrift: magistri magiestatis:

Cimabue magister et pictor pro diebus quinque suprascriptis, quibus laborarunt (sic) cum famulo ad dictam magiestatem ad racionem sold. X pro die pro se et famulo . . . . libr. II sold.X.

Unter dieser Form wiederholen sich mehre Monate lang die Zahlungspartiten an Cimabue und andere unter ihm arbeitende Meister, als Turinus, Panoccius, Marcus u. a., deren Einnahme sich auf drei und vier Soldi des Tages beläuft, — ein Zeichen, daß Cimabue einer besonderen Auszeichnung genoß und nicht etwa ein anderer unbekannter Maler desselben Namens gewesen. Gegen Mitte des Januars 1302 (pisaner Zeitrechnung, die bekanntlich das Jahr mit dem April anfing) kommt Cimabue's Name nicht mehr vor, bis endlich im März dieses Jahres es wiederum heißt:

Cimabue pictor magiestatis sua sponte fuit confessus se habuisse a suprascripto domino operario de summa librarum X, quas dictus Cimabue habere debebat de figura S. Ioannis, quam fecit juxta magiestatem, ... libr. V. sold. X.

Und nun verſchwindet er nicht nur aus dem Buche, ſondern wahrſcheinlich aus dem Leben, das ihm Vaſari ohnehin nur bis 1300 friſtet; denn die Mariengeſtalt links vom Throne iſt offenbar von anderer Hand.

Wir können alſo mit Sicherheit annehmen, daß der thronende Chriſtus zum größten Theil, der Johannes aber ganz des Cimabue Arbeit ſind. Chriſtus iſt, ganz in typiſcher, byzantiniſcher Weiſe, ſegnend auf einem griechiſchen Polſterſeſſel ſitzend dargeſtellt; der Mantel liegt eng um den Leib und die Glieder, einſchneidende Goldſtreifen, von der Höhe nach der Tiefe laufend, deuten den Zug der Falten an; weder in der Zeichnung der Umriſſe, noch etwa durch einen Verſuch von Schattengebung tritt ein Beſtreben hervor, von der Ueberlieferung nur im mindeſten abzuweichen; auch die Kopfform und Geſichtsbildung hat das Abſchreckende, Starre, das ſeiner Zeit ganz zu den Vorſtellungen vom unnahbaren Gott gepaßt und wol am meiſten des Vaſari Urtheil beſtimmt haben mag. — Wir dürfen indeß von da aus noch keine Schlüſſe auf Cimabue ziehen. Einmal nämlich war das Werk bereits in der Ausführung begriffen, als er die Leitung deſſelben übernahm; anderntheils dürfte er ſelbſt von vorn herein keinen andern Weg eingeſchlagen haben. Denn noch war die Geſtalt wie der überlieferte Name des höchſten Chriſtengottes unantaſtbar und mit ihm eins, wenigſtens durfte an einer Stelle, von wo aus er dem ganzen Volke heilverkündend erſcheinen ſollte, nicht der mindeſte Zweifel erregt werden. Das Bedürfniß, das durch die entwickelte Kunſt entſteht, exiſtirte noch nicht, oder nur bei ſehr Wenigen; man verlangte nur den bekannten und erprobten Gott; man wollte nicht Augenluſt, ſondern Herzenstroſt, nicht Bildung, ſondern Ge-

ſundheit, nicht bewundern, ſondern Wunder; wie noch heutzutage die Mehrheit des Volkes der katholiſchen und die ganze griechiſche Kirche den Werth eines Bildes in die überlieferte Form und die daran geknüpften Vorſtellungen, und nicht in ſeine Schönheit oder Würde oder geiſtige Bedeutſamkeit ſetzt. Denn keine Madonna von Francia oder Rafael iſt nur das hundertſte Theil ſo weit verbreitet, ſo allgemein verehrt als etwa die faſt grauenhaften von S. Luca, Montenero, sotto gli organi, von Einſiedeln und dergleichen.

Der Künſtler war alſo, ſelbſt bei gewonnener Vervollkommnung, wenigſtens unter gewiſſen Umſtänden gebunden; doch blieben ihm noch immer Stellen für freiere Bewegung offen. Die Geſtalten neben dem Thron, um die Hälfte kleiner als Chriſtus, hier offenbar nur Nebenperſonen, erlaubten am erſten ſolche Freiheit, und wirklich iſt auch am Johannes deutlich zu ſehen, wie der Meiſter, obſchon treu der traditionellen Form, ſich beſtrebt hat, derſelben mehr Ausbildung, dem Kopf mehr Leben, dem Körper eine natürlichere Bewegung zu geben. Doch muß man geſtehen, daß auch dieſe vielleicht ſchon mit ſchwindenden Kräften ausgearbeitete Geſtalt nicht ausreichen würde, den großen Ruf Cimabue's zu rechtfertigen, oder ſeine künſtleriſche Thätigkeit zu charakteriſiren; inzwiſchen iſt doch mit dem aufgefundenen Actenſtück dieſelbe, ja ſogar eine ins Gebiet muſiviſcher Malerei erweiterte, unwiderleglich begründet *).

*) Schon Prof. Ciampi in ſeinen „Notizie inedite della sagrestia pistojese“ etc. 1810 hat daſſelbe bekannt gemacht; doch ſcheint es, daß wenigſtens deutſche Kunſtgeſchichtsforſcher darauf keine Rückſicht genommen, da ſelbſt Herr von Rumohr l. c. II, 15. „Lebensumſtände, Zeitalter und angebliche Werke des Cimabue“ als nirgend, „weder durch

Ungeachtet deſſen werden wir immer wieder auf ſein großes Madonnenbild in S. Maria novella zurückkehren, das ihm mit wol ebenſo großer Gewißheit angehört, indem im Gegentheil, da die Zeit der Entſtehung unverkennbar ausgeprägt iſt, der Meiſter deſſelben, der noch heute die höchſte Bewunderung verdient, ebenſo laut genannt worden wäre, als es Dante von Cimabue und Giotto rühmt. Die Eigenthümlichkeiten des genannten Bildes, die ſich vorzüglich in großartiger, durch Naturanſchauung vervollkommneter Zeichnung, und Vervollkommnung der beibehaltenen typiſchen Form und Anordnung, durch einen flüſſigen Farbenauftrag und ſaftige ins Grünliche modellirte Färbung, und eine Stärke des Ausdrucks kund thun, wie ſie ſeine unmittelbaren Nachfolger nicht haben, beſtimmen mich, eine große Altartafel, mit einem koloſſalen Petrus in trono von zwei Engeln umgeben, die ich auf einem verlaſſenen Altar in dem dunklen Gange zwiſchen Kirche und Sacriſtei in S. Simone zu Florenz fand, für eine und zwar eine der vorzüglichſten Arbeiten Cimabue's zu halten. Ich habe nirgend eine Nachweiſung darüber geſunden, auch mögen Wenige bisher ſie geſehen haben. Die Geiſtlichen der Kirche ſagten aus, ſie ſei vor Zeiten aus einer andern an ihren gegenwärtigen Ort gebracht. In jedem Fall iſt ſie der Beachtung und vor allem der Erhaltung werth, worüber man leider noch immer in Italien die verworrenſten Begriffe hat. Die höchſt bedeutenden Wandgemälde in der Oberkirche zu Aſſiſi müſſen erſt einer genaueren Unterſuchung unterworfen werden, ehe wir ſie ohne Bedenken mit Cimabue in Verbin

---

Aufſchriften ſeiner Gemälde, noch durch öffentliche oder perſönliche Urkunden, begründet" angibt.

dung bringen dürfen, und es ist sehr zu beklagen, daß der Verfasser der „Anfänge italienischer Kunst" im Kunstblatt 1827, dem wir eine lebendige und sehr ausführliche Beschreibung jener Werke verdanken, nicht Gelegenheit gefunden, die Geschichte ihrer Entstehung nach allen Richtungen hin, auch technisch genau und vergleichend zu untersuchen.

über

die ältern Wandgemälde

im

Campo santo zu Pisa.

Zu den anerkannt wichtigſten Denkmalen aus der Zeit der wiedererwachten Kunſt im Mittelalter gehören die Wandmalereien, welche die hohe Umfriedung des piſaner Campo ſanto ſchmücken, aber noch hat man ſie wiſſenſchaftlich nicht hinlänglich gewürdigt; ſelbſt in Italien iſt es bei äſthetiſchen Raiſonnements ſtehen geblieben*), und das in ſeiner Art ſehr wichtige Werkchen des Profeſſor Ciampi**) iſt, einige Controverſen abgerechnet, faſt ohne Erfolg geblieben. Man iſt bisher ziemlich gedankenlos der Tradition gefolgt, die Vaſari entweder vorgefunden oder gemacht, und hat nicht bedacht, daß man ſich dabei in einem Zuſtande der Unmöglich-

*) Sei es die lebendigere Einbildungskraft oder ein Mangel an Gründlichkeit, was den Italiener verführt, leicht überall Das zu ſehen, an das er glaubt. So ſieht er Schönheit, Grazie, Ausdruck, höchſte Natürlichkeit in den alten Dingen, die von alledem nur Andeutungen haben, und ſeine Begeiſterung für Giotto oder Buffalmacco iſt von der für Pompeo Battoni nicht zu unterſcheiden.

**) Notizie inedite della sagrestia pistojese de' belli arredi del campo santo pisano e di altre opere di disegno dal secolo XII al XV. raccolte ed illustrate dal Professor Ciampi. Firenze, 1810. 4.

keit, wenigſtens höchſter Unwahrſcheinlichkeit befindet. Vergegenwärtigen wir uns zuerſt das Gebäude: es iſt eine im länglichen Viereck conſtruirte, nach innen offene, hohe Halle; in der Mitte der ſchmalen Oſtwand iſt eine Capelle mit einer Kuppel, an der langen Südwand befinden ſich die beiden Eingänge; an der Nordwand ſind zwei kleinere, wie's ſcheint nicht urſprüngliche, Capellchen; die Weſtwand iſt ganz geſchloſſen. Alle Wände ſind von oben bis unten mit großen Gemälden geſchmückt, die alle, mit Ausnahme der Weſtwand und der halben Oſtwand, in die oben angedeutete Zeit gehören. Dem Vaſari zufolge müßte nun das angebliche Werk des Giotto, die Geſchichte des Hiob, am Weſtende der Südwand, oder, wie in einer Note zum Symon von Siena im deutſchen Vaſari geſagt wird, die Geſchichte des heiligen Ranieri, angeblich von Jenem, in der Mitte dieſer Wand den Anfang gemacht haben; dann könnte Andrea Cione am öſtlichen Ende derſelben Wand Tod, Himmel und Hölle, die Lorenzetti wol noch früher neben dem obern Eingang an derſelben Wand links ihre Einſiedler, Buffalmacco am Südende der Oſtwand und am Weſtende der Nordwand zugleich gemalt, und dann nach einem Zwiſchenraume von 40 Jahren Antonio Veneziano die Arbeiten Symon's an der Südſeite fortgeſetzt, und Spinello neben ihm angefangen haben.

Gleich beim Eintritte muß Einem das Unwahrſcheinliche dieſer Anordnung in die Augen fallen, nicht gerechnet, daß der Styl der einzelnen Malereien zu ihrem angeblichen Alter nicht durchaus paſſen will.

Etwas Gewiſſes indeß, wovon wir ausgehen können, ſteht uns zu Gebote, das iſt: daß das Erſte, was die Piſaner im Campo ſanto ausmalen ließen, die große Capelle

war, wo im Jahre 1299 und 1300 die Maler Datus *), ferner Vincinus von Piſtoja und Johannes Apparecchiati von Lucca beſchäftigt waren, das Bild der Madonna mit dem Kind und den beiden Johannes auf die Mauer zu malen **).

Hierauf findet ſich 1301 ein Maler Nuccarus, der um ſechs Liren eine Madonna über die Thür des Campo ſanto malt, und nun verweigern die Bücher des Archivs jede zuverläſſige Nachricht bis zum Jahre 1386, ſodaß wir uns in Betreff der ältern Werke nur auf dem Felde der Vermuthungen befinden. Hier ſind die meinigen, die ich, weit entfernt, ſie für untrüglich zu halten, hinſtelle, wie ſie ſich bei mir während eines längern, mehrfach begünſtigten Aufenthaltes in Piſa, und eines oft wiederholten Beſuches des Campo ſanto, und bei unbeſchränkter Benutzung des Domarchivs nach und nach ergeben.

Sobald die Piſaner den Entſchluß gefaßt, auch den

---

*) Wahrſcheinlich Deodatus von Lucca, der ein namhafter Künſtler jener Zeit war, und von dem noch jetzt ein werthvolles Crucifix in der griechiſchen Capelle der Villa di Marlia bei Lucca aufbewahrt wird.

**) „Libr. entr. e usc. dell' opera del duomo di Pisa 1299 — 1300“ (ohne Angabe des Monats): Datus pictor de cap. S. Symonis porta maris per eius salarium picture facte de 8 becchatellis postis sub tecto ecclesie scripte de campo sancto habuit et recepit a predicto operario libr. I. sold. 8. — Vincinus filius Vannis de Pistorio et Johannes filius Apparecchiati de Lucca pictores coram me suprascripto ut infrascripto notario sponte confessi fuerunt, se habuisse et recepisse a scripto operario libr. 8. den. pis. pro pretio picture et coloris etc. etc.; und ein andermal heißt es dann weiter: et eorum salario picture ymaginum S. Marie et eius filii et S. Johannis baptiste et evangeliste etc. — Von dieſen Gemälden iſt nichts mehr vorhanden. Die Capelle iſt neuerdings wieder ausgemalt worden.

Umgang vor der Capelle ausmalen zu lassen, so haben sie wol zunächst dieser angefangen; eine Ansicht, der die an diesem Orte befindlichen Darstellungen (der Passion, der Auferstehung und der Himmelfahrt) als die einfachsten, zeit- und ortgemäßesten entsprechen dürften *). Die vielerlei Uebermalungen und Ausbesserungen, die diese von Vasari dem Buffalmacco zugeschriebenen Malereien erduldet, sind Ursache, warum ich erst nach vielmal wiederholtem und genauem Nachsehen die Ueberzeugung gewinnen konnte, daß die obern, noch unberührten Theile wirklich in die erste Hälfte oder die Mitte des 14. Jahrhunderts hinaufreichen und zugleich mit den angrenzenden Bildern, vielleicht unter unmittelbarem Einfluß des Meisters derselben, entstanden sind. Dafür sprechen die formlosen, aber festen, breiten Contouren, die Formen (oder consequenten Unformen) der Finger, Zehen und alles Nackten, die gleiche Farbengebung, besonders der Gewänder, und die fast gleich tiefe Stimmung des Tons, endlich die auffallende Uebereinstimmung der Bildung der Engel und ihres schwalbenartigen Herumfliegens und Flatterns. In aller Beziehung, selbst in der des Stoffes, reiht sich also an die Bilder der Passion die nächstfolgende Darstellung, das Weltgericht **), die wahrhaft im Geiste

*) Man könnte einwenden, daß die Anordnung, der zufolge die Kreuzigung am weitesten rechts, die Himmelfahrt dagegen der Capelle zunächst sich befinden, obiger Annahme widerspreche. Doch abgerechnet, daß der Künstler in die Bewegung seiner Darstellung nach der Capelle zu, als nach dem Wohnort des Allerheiligsten, eine besondere Bedeutung gelegt haben kann, habe ich bei mehren ältern Kunstwerken den Fortgang im Einzelnen von der Rechten zur Linken gefunden, während das Ganze von der Linken zur Rechten geht, wie z. B. bei den bildlichen Darstellungen der lucheser Domfaçade.

**) Man unterscheidet gegenwärtig il triomfo della morte, giu-

Dante's geborene divina commedia in der Malerei, angeblich von Andrea Cione *), in jedem Fall von einem Meiſter, der vermöge der Großheit ſeiner Gedanken, der unwandelbaren Einheit der Phantaſie, bei aller Freiheit der Bewegung zwiſchen hohem überirdiſchem Ernſt und Erdenlieblichkeit, würdig geweſen wäre, über die Mittel eines Michel Angelo gebieten zu dürfen.

Dieſe Gemälde ſind übrigens durch einen beſondern Kunſtgriff des Malers ganz leidlich erhalten. Sie ſind, wie ich mich überzeugt zu haben glaube, nicht al fresco gemalt, da die vorkommenden Nähte zu große Flächen umſchreiben, als daß ſie ſelbſt der rüſtigſte Improviſator in einem Tage hätte ausfüllen können, und alſo der Zerſtörung leichter ausgeſetzt **). Um ſie nun gegen die durchdringende Feuchtigkeit, die vom Südweſtwind gerade an dieſe Wand geſchlagen wird, ſicher zu ſtellen, hat der Meiſter die Mauer mit Rohrgeflecht überziehen und erſt darauf ſeinen Grund auftragen laſſen, der ſomit von den Tagwaſſern, wenn ſie

---

dizio universale, und inferno. Im Archiv heißt es bei vorkommenden Reſtaurationen: purgatorio, paradiso, et inferno. Dieſe drei Bilder ſind in dem bekannten Werk von Laſinio mit beſonderer Treue und Tüchtigkeit wiedergegeben.

*) Die Wandmalereien in S. Maria novella zu Florenz wie die daſelbſt befindliche und mit Andrea's Namen bezeichnete Altartafel ſtimmen übrigens nicht zu jenen Werken, deren Auftrag freier, kühner, aber freilich auch roher iſt, während in S. Maria novella Andrea ſeinen obenein höchſt anmuthigen Geſtalten die größte Vollendung in der ihm möglichen Technik zu geben verſucht hat.

**) Vaſari, im Leben Giotto's, gibt, und, wie ich glaube, mit großer Genauigkeit, die Gründe an, weshalb die Malereien im Campo ſanto zu Grunde gehen; nur ſind die bei der Geſchichte des Hiob angewandten und von ihm geprieſenen Gegenmittel durchaus unzureichend, da gerade dieſe Bilder unter allen am meiſten gelitten haben.

nicht durch etwaige Lücken im Dach eindringen, glücklich isolirt ist.

Neben dem Weltgericht, dessen höllischer Theil bis auf die beiden obersten Stockwerke von einem Neuern *) schlecht übermalt ist, sieht man das Leben der Einsiedler, offenbar in Gedankenverbindung mit dem vorhergehenden Ganzen, als eine Darstellung der Zurückgezogenheit vom Leben, nur eine weitere Ausführung der verwandten Stelle im Triumph des Todes, eine den Sienesern Pietro und Ambruogio Lorenzetti zugeschriebene und gewiß ungefähr gleichzeitige Arbeit **). Doch sieht man in diesem wahren Chaos von bildlichen Darstellungen eine solche Verschiedenheit der Hände und Zeiten, daß es ohne äußere Nachhülfe fast unmöglich ist, eine Ordnung herzustellen, zumal da das Bild selbst, nicht zu den glücklichern Productionen jener reichen Zeit gehörig, dazu nicht reizt.

Alle diese bisher genannten Bilder dürften wol um die Zeit von 1340—1360 beschafft worden sein. Bis dahin aber findet sich in den Büchern des Domarchivs eine so große Anzahl Maurer, Zimmerleute und Steinmetzen, als

---

*) Morrona in seiner „Pisa illustrata“ gibt noch die Zeichnung nach dem ursprünglichen Werk.

**) Was ich von genannten beiden Meistern in Siena gesehen, kann ich mit keinem Theil des angeführten Bildes in Verbindung bringen. Ambruogio ist überall voller und präciser in den Formen und edler in der Composition, Pietro überall feiner, zierlicher in der Ausführung. In Pisa sah ich in einer Capelle der Fortezza, die jetzt als Dragonerquartier benutzt wird, Ueberreste einer Kreuzigung, die zu den ältesten Theilen des Einsiedlerbildes stimmten. Doch wage ich hier um so weniger, ab- und zuzusprechen, als des Ursprünglichen so wenig mehr vorhanden.

im Campo ſanto zum Theil noch unter dem „caput magistrorum“ Giovanni (Piſano) ununterbrochen beſchäftigt, daß es ſchwer ſein dürfte, maleriſche Arbeiten damit in Verbindung zu bringen; wenigſtens deutet in den noch vorhandenen Büchern durchaus nichts darauf hin.

Nun folgen weiter weſtwärts an der Mauer zwiſchen den beiden Eingängen die Geſchichten des heil. Ranieri und die des Epheſus und Potitus. Bekanntlich ſind die erſtern zum Theil dem Symon von Siena zugeſchrieben, zum Theil hat ſie Antonio Veneziano gemalt; die letztern gehören dem Spinello von Arezzo.

Ich leugne nicht, daß es mir, ſelbſt ohne die nähere Betrachtung dieſer Werke, immer unglaublich vorgekommen, daß die Piſaner die Geſchichte ihres Schutzpatrones, dem ſie alljährlich ein großes Feſt feierten, ſollten funfzig Jahre (denn Symon ging 1336 nach Avignon und kam nicht zurück, und Antonio hat 1386 angefangen) unvollendet gelaſſen haben. Allein die genauere Vergleichung der Bilder ſelbſt mit andern Arbeiten Symon's, von denen ich früher geſprochen, hat mich lebhaft in dem Zweifel beſtärkt, den ich in des Vaſari Angabe ſetzen müſſen. Sollte dieſe aber doch ſich einmal als richtig erweiſen, ſo hätte der große Zeitgenoſſe des Giotto, deſſen Kunſt inmitten aller gleichzeitigen Erſcheinungen wie ein Räthſel, eine Zauberei erſcheint, ſich gegen das Ende ſeiner Tage ganz abgeflacht, und es wäre nichts als ſein Name und ſein Fleiß übrig geblieben, was freilich ſeinem Charakter und dem jener Frühlingszeit der Kunſt geradezu widerſpricht.

Von wem nun die ältern Darſtellungen aus dem Leben des heiligen Ranieri ſein mögen — ich würde ſie zwiſchen 60 und 70 ſetzen —: ihr Meiſter war ein fleißiger,

eifriger Mann, der, mehr an treues Wiedererzählen als an eine dichterische Darstellung gewöhnt, von Schönheit der Auffassung, von Anordnung und Unterordnung wenig verstanden, dem hie und da ein Kopf und ein Ausdruck überraschend wohlgelungen, der aber, wo es etwas Ueberirdisches galt, sich gewiß nach Vorhandenem umsah, wie bei der unübertrefflich schönen, wahrhaft lyrischen Stelle, wo die heil. Jungfrau, von himmlischen Gestalten umgeben, dem Heiligen erscheint, der Gewißheit ihrer gnädigen Gesinnung von ihr in brünstigem Gebet erfleht hatte; im Ganzen aber, wie gesagt, sich Mühe gegeben, seine Prosa reinlich und deutlich zu schreiben. — Daß aber die himmelfahrende Madonna über der östlichen Thür von demselben „Memmi" sein soll, wie Vasari will, der die Geschichten des Ranieri gemalt, ist eine der stärksten Zumuthungen ans menschliche Auge, die je gemacht worden sind. Diese alles Ausdrucks ermangelnde, nur in Bezug auf vielleicht traditionelle Composition interessante Darstellung hat mit ihren kalten, grünen Fleischtönen, magern, geschnittenen Gesichtsformen, aufgerissenen Mündern und bunten Gewändern durchaus keine Verwandtschaft mit den folgenden geschichtlichen Bildern und ist zuverlässig die Arbeit irgend eines weniger geübten Schülers der Giotto'schen Schule, vielleicht erst im zweiten Grade.

Nach meiner Ansicht folgen auf die ältern Ranieri-Bilder der Zeit nach die Geschichten des Hiob jenseit der zweiten Thür an der südlichen Wand, welche bisher dem Giotto zugeschrieben waren, die aber mit ziemlicher Gewißheit ins Jahr 1370—72 zu setzen sind.

Dabei entsteht freilich die Frage, warum man nicht auf der noch leeren Stelle derselben Wand weiter gemalt, und zwar gerade die begonnene Geschichte des H. Ranieri? Meine

Vermuthung ist: die Pisaner haben gleich von vorn herein den durch die beiden Eingänge begrenzten Raum für ihren Schutzheiligen bestimmt; der Maler des h. Ranieri war vielleicht im J. 1370 noch beschäftigt, als der Hiob angefangen, und ist über der Arbeit gestorben, oder der Maler des Hiob hat sich auf die Darstellung moderner Heiligengeschichten nicht einlassen wollen. Wie dem auch sei, ich habe Gründe, die Geschichte des Hiob in den Anfang des Jahrzehend 70 zu setzen. Die Auffassung freilich dieses reichen und erhebenden Gegenstandes zeigt einen so reifen und wohlgerüsteten Geist, dabei ein so überraschendes Verbreiten über Welt und Natur, daß man immer nur an den großen Florentiner denken kann. Inzwischen fielen mir doch bei näherer Betrachtung die vielerlei Hände auf, die bei Ausführung des Ganzen thätig gewesen sein müssen, und endlich auch das Willkürliche in der hergebrachten Annahme, die beiden letzten Bilder dem Nello, einem Schüler Giotto's, zuzuschreiben (weshalb man sich auch gar nicht um ihren Inhalt bemüht, ihn unerklärlich geheißen, obschon sie einfach und deutlich den Schluß der Geschichte Hiob's bilden), während sie in der Composition gleich großartig, in der Ausführung von den vorhergehenden durchaus nicht verschieden sind. Diese nun erschien mir der Zeit des Giotto nicht angemessen, ja ich erkannte bei Benutzung eines hohen Gerüstes, daß die Bilder, wenn auch mit einigen Eigenheiten, doch al fresco gemalt seien, wovon mir aus der frühern Periode kein zuverlässiges Beispiel bekannt geworden.

Da ich somit auf ein späteres als das angegebene Alter schließen konnte, fing ich an, das Archiv, das gegen das Ende des 14. Jahrhunderts vollständiger wird, von neuem zu durchsuchen und erhielt bei dieser Gelegenheit vom dor-

tigen Secretair einige Bogen mit Excerpten, die er vor 30 Jahren beim Ordnen und Sichten des Archivs ſich gemacht, und unter denen ich außer den übrigen, mir bereits bekannten Notizen über die Maler des Domes und Camposantos auch folgende fand:

„La storia di Giobbe in campo santo fu incominciata il 4. Agosto 1371. Memoria sopra un rovescio di libro del 1371.“

Auf meine Frage nach dieſem Einband (rovescio) erfuhr ich, daß er mit mehren hundert andern bei der neuen Ordnung verbrannt worden ſei, daß aber jene „memoria“ in gleichzeitigen Schriftzügen darauf verzeichnet geweſen, was zum Ueberfluß der ziemlich unterrichtete Localdiener, der ihm beim Ordnen und Verbrennen behülflich geweſen, beſtätigte. Da nun bei nochmaliger Prüfung der übrigen Notizen des Secretairs alle als richtig ſich ergaben, ſomit kein Zweifel gegen die obige, mir ſo wichtige ſich erhob, durfte man wol auf etwas ſchließen. Ich hatte ſchon früher in den Jahren 1370—1372 einen (der Bezahlung nach zu ſchließen, der vorzüglichſten) Meiſter, Namens Franciscus de Volterra, abwechſelnd mit vier und fünf Gehülfen (Neruccio di Federigo, Cecco di Pietro, Jacopo di quondam Francesco di Roma etc.) faſt ununterbrochen beſchäftigt gefunden, allein der Gegenſtand ſeiner Arbeit war in keiner der vorkommenden Quittungen benannt, und das Campo ſanto ſelbſt gab keinen Aufſchluß, da der Name des genannten Meiſters noch durch kein anderes Kunſtwerk, von dem aus man hätte ſchließen können, bekannt iſt. Bei fortgeſetzten archivaliſchen Forſchungen, an denen nun auch ein Freund von mir, Dr. Heyſe aus Magdeburg, lebhaften Antheil nahm, gelang es dieſem in einem Buche der außerordentlichen Ausgaben von 1372 unter dem Datum des 9. Auguſt folgende Stelle zu finden:

„Franciscus pictor de vulterris de cap. S. Nichol. habuit a scripto D. operaio libr. 60. sold. 6. den. 8. quos ab opera recipere debebat pro azurro et aliis coloribus, colla, ovis et aliis rebus per eum emptis et positis in picturis et reactis picturarum per eum et socios actenus factis, ut plenius et latius declaratur in quadam vachecta inpeñata (beſchriebener Einband) in cubèta*) (?) prioris libri.“

Dieſe Nachricht ſtimmte nun ſoweit mit der vom Secretair aufbewahrten zuſammen, daß als Reſultat die Annahme ziemlich feſt ſtand, der Meiſter der dem Giotto bisher zugeſchriebenen Bilder der Geſchichten des Hiob im Campo ſanto ſei Franciscus de Volterra.

Inzwiſchen will ich die wenigen Zweifel, die mir geblieben ſind, nicht verſchweigen. Der erſte iſt, daß die erſten Zahlungspartiten an Franciscus von Volterra ſchon im April 1370 vorkommen, während die Nachricht des Secretairs ſagt, die Geſchichte Hiob's ſei am 4. Auguſt 1371 angefangen worden; den zweiten geben die genannten „Eier und Leim“ in Verbindung von Fresken. Letztern betreffend, könnte nun Franciscus eine beſondere Behandlung gehabt haben, die wir noch nicht kennen, oder er hat ſich des genannten Materials zum Uebermalen und Ausbeſſern bedient, worauf die „reacta picturarum“ zu deuten ſcheinen. In Bezug auf erſtern Zweifel indeß bleibt mir nichts übrig, als anzunehmen, daß das „incominciata“ in der Notiz des Secretairs, die in keinem Fall eine wörtliche Ab-

*) Das Wort iſt richtig abgeſchrieben, aber ich kenne ſeine Bedeutung nicht, wenn es nicht etwa ſo viel als coperta ſein ſoll, da vachetta genau genommen nur das Leder des Einbandes heißt.

schrift der alten „breiten und vollständigen" auf dem Deckel ist, eine blos zufällige Verwechselung mit „satta" ist, indem jene Nachricht die erste gewesen, die er überhaupt gefunden über die Gemälde des Hiob, übrigens aber genau mit dem 4. August die Zahlungen an Francesco und seine Gehülfen wieder beginnen. Finden sich einmal zuverlässige Werke dieses Meisters, so wird sich leicht jeder noch etwa denkliche Zweifel heben, da die künstlerische Eigenthümlichkeit der Bilder aus dem Hiob so entschieden ist, daß sie mit andern nicht wohl verwechselt werden kann. Die Auffassung ist durchaus großartig zu nennen; doch erhebt sich in den Stellen, wo Gott in die Darstellung gezogen wird, diese zur höchsten Würde, wie vor allem da, wo der Herr des Himmels — der Maler hat sich dabei der Gestalt Christi bedient, was auf Zusammenhang mit einer ältern Schule deutet — in Gegenwart der himmlischen Mächte das Zwiegespräch mit Satan hält über Hiob. In den Formen ist kein Fortschritt über Giotto hinaus sichtbar, aber auch, was sehr bemerkenswerth, keine Uebertreibung derselben; die Färbung ist vorherrschend röthlich, die Behandlung da, wo man den Meister spürt, glatt und gewandt. Der Ausdruck der Gesichter wie der ganzen Gestalten ist besonders glücklich zu nennen; für die natürlichen Erscheinungen zeigt sich ein klarer Blick, die Thiere sind besonders gut gezeichnet, und die Anordnung im Ganzen zeigt einen Sinn für edle Raumerfüllung, sowie ein sicheres Verständniß des alten Dichters. Wären diese Gemälde wohl erhalten, hätte namentlich nicht moderne Barbarei mit Retouchen und noch freventlicher durch Einmauern hoher Grabmonumente den größten Theil vernichtet, so hätten wir ein sprechendes Beispiel von der langnachwirkenden Kraft des Giotto'schen Geistes.

Von den Lebensumständen des Francesco konnte ich selbst in seiner Vaterstadt nicht das Mindeste erfahren. Vasari nennt unter den Schülern Giotto's einen Francesco, von dem er aber „nichts anzugeben wisse", und der wol der Volterraner sein kann. In San Miniato bei Florenz entdeckte ich an einer überweißten Mauer in der Emporkirche, unter dem Kalk, der sich abschälen ließ, mehre heilige Gestalten, nach meinem Dafürhalten von derselben Hand, die den Hiob gemalt; doch war des Sichtbaren zu wenig, um mit Sicherheit schließen zu können.

Nun sehen wir im Jahre 1386 *) den Antonio Veneziano beschäftigt, die Geschichten des heil. Ranieri fortzusetzen, sowie Verzierungen um ältere Bilder malen **); der Capelle, die er später im Dom gemalt, und die leider überweißt ist, nur nebenher zu gedenken ***).

Die nebenanstehenden Geschichten des heil. Ephesus u. Potitus sind vom Spinello Aretino nach dem Jahre

*) „Entr. e usc. dell' opera del duomo di Pisa", 1386 am 10. Apr. (die Bücher sind schlecht geordnet; man muß die folgenden Notizen im Jahrgang 87 suchen):

Antonius pictor quondam Francisci do Venetiis habuit et recepit die 10 Aprilis a scripto domino operajo danto ut supra pro pictura trium storiarum inferius Sti. Ranieri in campo sancto cum suis coloribus et expensis ad rationem florenorum 70 pro qualibet storia libr. 735.

**) L. c. u. A. p. 79: Antonius pictor quondam Francisci do Venetiis habuit et recepit die scripto domino operajo dante ut supra pro coloribus per eum emptis pro faciendo fieri in campo sancto imbaçamentum libr. 10. sold. 13. Und bald darauf: . . . . . pro se et duobus discipulis pro diebus 4 quibus laboraverunt ad pingendum in campo sancto pro imbaçamento de supra scripto purgatorio, inferno et paradiso et aliis storiis ad rationem sold. 65 libr. 13 den. pis. etc. etc.

***) L. c. Im August des Jahres 1386 (dem Buch nach, allein

1390 angefertigt *), wenigſtens iſt im Jahre 1392 ſchon von den drei erſten Bildern als vollendeten die Rede. Dies war die Zeit des Operajo Paraſone Graſſo, eines Mannes, der, wie es ſcheint, ſich die beſondere Aufgabe geſtellt, als Kunſtmäcen zu glänzen, und ſeinen Bemühungen verdankt u. A. die Nordwand des Campo ſanto einen Theil ihres Schmuckes.

Ehe ich jedoch dahin übergehe, ſei es mir erlaubt, über den künſtleriſchen Charakter des Spinello, dem neuerdings

---

wahrſcheinlicher 87, da im Auguſt 88 er unter dem gleichen Titel wieder bezahlt wird): Antonius Francisci de Venetiis commorans Pisis in capitolo S. Nicholi habuit et recepit ut supra die 16. Augusti a suprascripto domino operaio pro pictura capelle organorum pis. maj. eccl. ad omnes suas expensas libr. 46. sol. 5.

*) L. c. 1392 p. 77: Magister Spinellus olim Luce pictor de Aretio qui pingit ystorias sancti Ephisii et Potiti in campo sancto ad interrogationem mei Andreae notarii etc. fuit confessus in veritate se habuisse et recepisse a d. Como de Calmulis operario libr. 232 sold. 17. den. pis. et fuit confessus in veritate se habuisse et recepisse a d. Parasone Grasso olim operario dicte opere antecessore d. Coli libr. 292 et sold. 3. den. pis. itaque in totum ambas predictas summas fuit confessus se habuisse et recepisse in totum usque ad hunc infrascriptum diem pro eius salario et mercede trium ystoriarum per eum de Sto. Ephisio pictarum in campo sancto ad racionem flor. 50 de auro pro qualibet ystoria secundum quod concorditer tunc dixerunt flor. 150 de auro, qui reducti ad libras ad rac. libr. 3. sold. 10. pro quolibet floreno sunt libre 525 den. pis. Actum etc.

p. 95. Magister Spinellus olim Luce pictor de Aretio qui pinxit ystorias beatorum Ephizi et Potiti in campo sancto etc. fuit confessus se in veritate habuisse et recepisse a D. operario pro tribus ystoriis inferioribus ad racionem flor. 40 pro qualibet ystoria et flor. 50 pro ultima libr. 507 et sol. 10 etc. a. d. MCCCLXXXXII indictione XIV. die XXXI mensis martii.

eine ſehr bedeutende Stelle angewieſen worden, und über ſeine übrigen Werke etwas einzuſchalten.

Vaſari rühmt die Geſchichten des Epheſus und Potitus im Campo ſanto als des Spinello ſchönſte, vollendetſte und am beſten ausgeführte Arbeit, was, vornehmlich in Bezug auf Erfindung, nicht zu beſtätigen iſt. Von den vielen Sachen, die er in Arezzo gemalt und die meiſt untergegangen, iſt mir nichts bekannt als der „Sturz der Engel" in dem durch Laſinio beſorgten Kupferſtich, der Zeugniß von einer lebendigen und freien Phantaſie gibt. Dagegen habe ich mit beſonderer Theilnahme ſeine Werke in Siena, die Vaſari nicht nennt, ſowie die in S. Miniato da Monte bei Florenz zu wiederholten Malen betrachtet.

Erſtere befinden ſich in dem Saal der Prioren des öffentlichen Palaſtes zu Siena; ihre Aechtheit iſt urkundlich beſtätigt*), ſie fallen ins Jahr 1408, wonach des Vaſari Angabe vom Tode des Spinelli im J. 1400 zu berichtigen iſt. Herr von Rumohr bezeichnet als den Inhalt dieſer Malereien die Geſchichten des Kaiſers Friedrich II. und des Papſtes Alexander III., führt uns aber nicht in ihre Reihenfolge ein und berührt auch nicht alle, weshalb ich ihre Beſchreibung wieder aufnehme.

Der Saal hat ein doppeltes Kreuzgewölbe, das durch einen herabreichenden Bogen verbunden wird. An den reichverzierten Decken ſieht man allegoriſche Geſtalten, deren Deutung mir entgangen, — die Arbeit eines Malers Martinus Bartolomei. Durch die Form der Gewölbe werden an den Wänden acht Spitzlunetten gebildet, die von Spinello und ſeinem

*) Rumohr a. a. O. II, 226 gibt die Belege aus dem „Archivio delle Riformagioni" v J. 1408.

Sohne ausgemalt sind. Unter sechs derselben sind drei Räume zu zwei größern und zwei kleinern Darstellungen benutzt. Die Bilder über den Fenstern konnte ich wegen des einfallenden Lichtes nicht erkennen. Ich glaube, das Ganze stellt sich in folgender Ordnung zusammen. Das erste Bild zeigt die Entzweiung zwischen Papst und Kaiser. Dies ist besonders gut ausgedrückt; man sieht dem Papst an, daß ihm der Zorn leid thut, daß er aber doch fort zürnt. Der Kaiser ist kräftig leidenschaftlich. Daneben die Stürmung von Rom (?), lebendig und mannigfaltig in den Kriegern, rührend in der Gestalt des abziehenden, betrübten Mönchs. Dann sieht man im dritten Bilde Papst und Kaiser neben einander auf zwei Thronen; Letzterer empfängt einen Boten mit einem Brief. Im nächsten sitzt der Papst allein auf einem Thron, der Kaiser kniet vor ihm, Ritter hinter demselben; die Ausführung wird flüchtig und gleichgültig. Dieselbe Scene wiederholt sich im folgenden Bilde, nur sind die Affecte (im Bitten und Demonstriren von Allen) gesteigert. Das sechste Bild ist unkenntlich; im siebenten wird ein Bischof vom Papst gesegnet, zu gleicher Zeit sieht man auf die ungeschickteste Weise einen Bau beginnen; die Zeichnung ist im fast höchsten Grade vernachlässigt. Auf dem achten Bilde Krönung eines Papstes. Die größern Bilder sind: die große Seeschlacht, ein ganz verworrenes, geist- und motivloses Bild. Dem gegenüber ist der Zug des Papstes, wohlgeordnet, mit festlichem Gepränge; voraus geht der Kaiser zu Fuß. Hier scheint der Maler sich zusammengenommen zu haben, selbst in der Composition. Die zwei kleinern Bilder, gegenüber den Fenstern, sind die Demüthigung des Kaisers (dieser liegt auf dem Rücken vor dem thronenden Papst), und seine Belehnung mit dem Schwerte,

in Gegenwart von Geistlichen, unter denen ein unförmlich dicker Cardinal, und Rittern. — Im Bogen zwischen den Kreuzgewölben sind die vier Evangelisten.

Mit wenigen Ausnahmen sind die Bilder gut erhalten und lassen uns die Eigenthümlichkeiten des Meisters wohl erkennen, sodaß wir ohne Anstand die Malereien der Sacristei in S. Miniato bei Florenz für sein Werk annehmen können; dagegen ist die Passionsgeschichte in der Spezeria von S. Maria novella, die (mit Berufung auf mich) in einer Anmerkung des deutschen Vasari S. 373 ihm zugeschrieben worden, sicher von anderer Hand.

Jene Bilder in S. Miniato umfassen in einer langen Reihenfolge die Lebens- und Wundergeschichte des heil. Benedict, dir mit seiner Abreise aus dem älterlichen Hause, die mit vieler Lebendigkeit dargestellt ist, beginnt und mit seiner Himmelfahrt schließt. Die Bilder sind ganz im ursprünglichen Zustande erhalten, obschon die unglaubliche Rohheit des Farbenauftrags irreführt. Unter den vielen Darstellungen, deren Aufzählung ich mir und dem Leser erspare, da sie sich so häufig bis in die spätern Zeiten wiederholt haben, treten nur wenige als geistreich und gefühlt heraus. In den meisten herrscht eine gewisse Gleichgültigkeit, die das Resultat großer Fruchtbarkeit gewesen zu sein scheint *).

Unter den Eigenschaften, die v. Rumohr an diesem Künstler wahrnimmt, ist das „Bestreben, schärfer zu charakterisiren, als bis dahin üblich war," hervorgehoben. Wenn

*) Wenn irgend es äußere Umstände unterstützten, würde ich diese Arbeit als die letzte des Spinello ansehen, wegen ihrer ungemeinen Flüchtigkeit und des Scheins der Vollendung, den sie für die Ferne haben.

ſich dieſe Annahme bei der zuweilen unleidlichen Monotonie der Köpfe nicht erhalten dürfte, ſo findet dagegen das Lob des eigenthümlichen Wollens und großer Rüſtigkeit volle Beſtätigung. Spinello zeichnet ſich durch Leichtigkeit des Schaffens faſt vor allen Zeitgenoſſen aus; aber gerade dieſe hat ihn leichtſinnig gemacht, und wir ſehen in ſeinen Werken nicht Früchte der Anſtrengung, Ueberlegung, einer wohlgeleiteten Phantaſie, ſondern Gaben der bald gut-, bald übelgeſinnten Muſe, deren Launen zu beherrſchen er keine Luſt verſpürt haben mag. Daher ſchon in frühern Sachen als im Campo ſanto der Leichtſinn der Zeichnung, mit dem er eine Figur malte, deren Obertheil auf dem Rücken, deren Untertheil umgekehrt liegt; daher der ungleiche Werth der Compoſitionen, daher die Flüchtigkeit in der Ausführung, die faſt die Grenzen des Schicklichen überſchreitet. Denn wenn er z. B. eine Figur leidlich untermalt, d. h. den Raum, wo ſie ſteht, mit Farbe gedeckt hat, ſo umzieht er ſie mit fingerdicken braunen Contouren, und ſie iſt fertig. Alles, was ich von ihm kenne, iſt al secco gemalt, und faſt ohne die mindeſte Retouche. Wo er, wie in S. Miniato, einen Charakter durch mehre Bilder durchzuführen hatte, trug er daſſelbe Geſicht in derſelben Stellung von einem zum andern über. In der Färbung iſt er licht und bunt, was ſeinen Sachen gewiß viele Freunde erworben; die Carnation aber iſt meiſt kalkig, kalt und zeigt nicht das mindeſte Beſtreben der Naturannäherung. Seine Stärke liegt in der Gewandung, die er mit ſo viel Geſchmack und Gefühl für Richtigkeit zeichnete, daß man ihn in dieſer Beziehung über alle ſeine Zeitgenoſſen ſetzen kann. Darum werden auch die Bilder in S. Miniato, deren Hauptfiguren weißgekleidete Mönche ſind, gegen andere, auf denen geharniſchte Männer, die ihm ſehr

übel gelangen, vorkommen, immer vorzugsweiſe anſprechen. Spinello ſcheint alt geworden zu ſein; doch halte ich die Annahme des Vaſari, als habe er ſchon 1334 „im Ruf eines guten Künſtlers geſtanden", für unerweislich, da das Gepräge ſeiner Kunſt durchweg der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts angehört, und die Malereien in Siena vom J. 1408 eine ſolche Derbheit und Rüſtigkeit zeigen, wie ſie einem faſt hundertjährigen Greiſe nicht zuzuſchreiben iſt. Ja es muß ſein Leben noch über 1408 gereicht haben, in welchem Jahre jenes umfaſſende Werk erſt verdungen worden iſt.

Doch kehren wir nun ins Campo ſanto zurück. Die Weſtwand, die — ich habe nicht erfahren können, zu welcher Zeit — einmal dem Einſturz nahe war, iſt durch eine Vormauer gerettet; aber kein Menſch weiß, ob ſie jemals gemalt geweſen.

Die ganze Nordwand nun iſt in einer doppelten Reihe vorzugsweiſe mit Bildern zu den Geſchichten des alten Teſtaments geſchmückt; nur eine Anbetung der Könige, eine Verkündigung und eine Krönung Mariä unterbricht die Folge. Links am Anfang ſieht man in der Größe der ganzen Wand eine Geſtalt, die das in viele Kreiſe getheilte Univerſum hält, oder vielmehr ihren Kopf, Hände und Füße, bekannt unter dem Namen des Mappamondo; daneben die (halben) Figuren des heil. Auguſtinus und Thomas von Aquin; darunter in den Verzierungen die Spuren eines Sonetts, welches verloren wäre, wenn es nicht Vaſari in ſeiner Lebensbeſchreibung des Buonamico Buffalmacco aufbewahrt hätte. In der obern Reihe folgen nun in vier Bildern: die Erſchaffung, Sünde und Beſtrafung der erſten Menſchen, das Opfer der erſten Brüder und der Brudermord, ſowie der Tod des Kain, der Bau der Arche, die Sündflut und das Opfer

Noah's. — Bekanntlich hat Vaſari einen Theil dieſer Bilder dem obgenannten Buonamico, einen andern aber (vom Bau der Arche an) dem Benozzo Gozzoli zugeſchrieben. Sie gehören aber weder dem Einen noch dem Andern. Benozzo's Arbeiten ſtehen darunter und daneben, und auch nicht die entfernteſte Verwandtſchaft läßt ſich zur Rechtfertigung jener ganz willkürlichen Annahme auffinden. Was Meiſter Buonamico betrifft, ſo ſtellt Herr v. Rumohr, dem bei ſeinem ausgebreiteten Quellenſtudium der Name niemals vorgekommen, denſelben ganz in Frage. Gewiß iſt, daß von Dem, was er nach des Vaſari Angabe in Piſa gemalt haben ſoll, die Paſſion an der Oſtwand des Campo ſanto, die Geneſis an dem Weſtende der Nordwand, die heiligen Geſchichten in S. Paolo ripa d'Arno (nach Dem, was unter dem übergeſtrichenen Kalk zum Vorſchein gekommen, zu urtheilen), nichts dem andern auch nur von weitem gleicht. Seine Exiſtenz übrigens ganz außer Frage geſtellt *), hat derſelbe an den bezeichneten Bildern des Campo ſanto zu Piſa nicht den mindeſten Theil, da ſie die Arbeit eines bisher faſt nirgend genannten Malers, Pietro di Puccio aus Orvieto, ſind,

*) Ich habe — aber leider nur in einer ganz unmotivirten Ausgabenüberſicht des piſaner Domarchivs vom J. 1344 — den Namen Buonamico zugleich mit andern Malernamen (als Nerucccio, Lippo ꝛc.) unter der Ueberſchrift maestri gefunden (doch als Buonamico di Michele); allein es können alle die Genannten bloße Handwerker geweſen ſein, wie denn bald nach Jenen ein maestro Ferrajo folgt und überhaupt dergleichen Namen öfter vorkommen, als etwa 1299 ein Lapicida Juncta (den glücklich ein piſaner Kunſtforſcher für den alten Junta genommen und, weil der Florentiner Cimabue zu derſelben Zeit an demſelben Orte arbeitet, ſeine Behauptung, Letzterer ſei ein Schüler von Jenem, darauf gründet (Antiperistasi Pisane sul risorgimento e cultura delle belle arti. Pisa 1812); oder 1520 ein maestro Giotto der aber nur Wachslichte liefert.

wie aus den untenſtehenden Documenten erhellt. Weder Vaſari noch ein Kunſthiſtoriker nach ihm nennt ihn; nur der Pater della Valle in ſeiner Geſchichte des Doms von Orvieto erzählt, daß er an der Façade des letztern in d. J. 1381 u. 1387 muſiviſche Arbeiten verfertigt hat.

Da nun die gedachten Bilder im Campo ſanto ſich von Allem, was vorher und in der nächſtfolgenden Zeit dort und anderer Orten in Toscana gemalt worden iſt, durch eine ſehr hervorſtechende Eigenthümlichkeit unterſcheiden und obenein die einzigen am bezeichneten Orte ſind, die der Zeit und der freſſenden Seeluft ſo ſehr widerſtanden, daß ſie noch keiner Retouche unterworfen worden ſind *): ſo dürften ſie einer beſondern Beachtung werth erſcheinen.

Ueber die Entſtehung dieſer Bilder wiſſen wir Folgendes. Im J. 1390 wurde Pietro di Puccio, damals noch in Orvieto, von den Piſanern eingeladen, Arbeiten im Campo ſanto zu übernehmen **), und im darauf folgenden

---

*) In den Mappamondo ſcheint hineingemalt zu ſein; dieſer kann aber bei Gelegenheit des Aufbaus der neuen Weſtwand, in welche, wie man an einer offenen Stelle ſieht, ſeine Einfaſſung hineingeht, beſchädigt worden ſein. Bedenkt man, daß die Bilder des Paradieſes ꝛc. ſchon durch Antonio aus Venedig ausgebeſſert wurden, daß alle andern, trotz vieler Nachbeſſerungen, doch großentheils verloren gegangen: ſo muß man die Erhaltung der erſten Bilder der Geneſis bewundern. Denn die Flecke, die hie und da die Figuren undeutlich machen, ſind unebene Stellen des Grundes, auf denen ſich Staub geſammelt, oder auch hie und da wirklicher Moder, der durch die oben einfallenden Tagwaſſer ſich gebildet; denn bis vor dem Jahre 1807 war das Campo ſanto ein verfallener, gräulicher Ort, in deſſen verfaultem Dach die Schlangen niſteten, und deſſen Hallen von Schmuze ſtarrten, wie mir der jetzige Conſervator Laſinio erzählt.

*) „Libri dell' entr. e usc. dell' opera del duomo di Pisa“ vom Jahre 1390 Blatt 79: „Cola viator de Urbeveteri olim filius Gilii

Jahre war er beſchäftigt, „die Geſchichten der Geneſis", wohin der Mappamondo, als Darſtellung der Weltſchöpfung, offenbar auch gehört *), zu malen **).

Was nun ſogleich bei dieſen Werken in Vergleich mit den frühern und gleichzeitigen im Campo ſanto in die Augen fällt, iſt, daß ihr Meiſter ſich ganz frei vom Einfluß Giotto's erhalten, oder doch nur in geiſtigſter Weiſe von ihm gelernt hat. Rund und voll iſt die Zeichnung, ganz ohne giotteske Formen; weich und mit richtigem Gefühl für Abrundung die Modellirung; vor Allem aber die Färbung ſaftig und in unverkennbarer Abſicht der Naturnachahmung, was ſich weder bei Giotto und ſeinen Nachfolgern, noch ſelbſt bei Spätern, wie Benozzo, in dieſer entſchiedenen Weiſe zeigt.

---

de Urbeveteri pro residuo suo salari et mercede pro itinere suo, quem (sic) fecit ad civitatem Urbeveteris cum una litera ad magistrum Petrum pictorem et musaicum, ut veniret Pisas ad pingendum in Campo sancto — libr. 50."

*) Der Italiener läßt ſo ungern vom Hergebrachten, daß man, da bei Bekanntwerdung der Thatſache dem Buffalmacco die Bilder entgehen, aber immer nur von der „ystoria genesis" geſprochen werden kann, für dieſe wenigſtens den Mappamondo in Reſerve hält. Ins Leben ſelbſt geht die Neuerung wol nie über.

**) Wahrſcheinlich iſt er vom Beginn ſeiner Arbeit durch eine langwierige Krankheit abgehalten worden; denn es finden ſich vor allen andern Zahlungen Doctor- und Apothekerrechnungen, die die Piſaner großmüthig übernommen, und Vorſchüſſe, die man ihm „gratia et amore — pro rebus sibi opportunis et necessariis" gemacht. In dem Buche der „Entr. e Usc." v. J. 1391 auf dem 76. Blatte ſteht: Magister Piero olim Pucci de Urbeveteri pictor, qui dudum pinxit in campo sancto ystoriam genesis, coram me Andrea notario habuit et recepit a scripto domino Colo operario dante ut supra pro eius salario et mercede ad racionem flor. 14 de auro pro quolibet mense ut pro mensibus 10 et diebus 6 in flor. 152 — libr. 390 et 11 sold.

Die Carnation herrſcht vor der Gewandung vor: ſtreng hält der Maler an dem einmal angenommenen Syſtem, aus gelblichen Lichtern durch röthliche Mitteltinten in grünlich-braune Schatten überzugehen; in den Gewändern kommen changirende Farben vor, doch ohne Glanzſucht. Ebenſo neu im Verhältniß zu ſeinen Zeitgenoſſen iſt ſein Sinn für Harmonie, der zu Liebe er jeden Farbenaufwand vermeidet, und die ſpäter in der umbriſchen Schule ſo vollendet hervortritt, daß man hier wol an Beziehungen und Verbindungen denken kann. Dagegen iſt die Zeichnung der nackten Theile bei weitem ſchwächer als die der gleichzeitigen toscaniſchen Meiſter, oder wenigſtens als man bei den andern Vorzügen zu fordern berechtigt wäre, da denn auf Knochenbau und Musculatur nur in den allgemeinſten Ausdrücken Rückſicht genommen iſt. Ueber die Lebendigkeit und Richtigkeit der Motive erſpare ich etwas zu ſagen, da man ſich davon durch die genannten Abbildungen von Laſinio hinlängliche Anſchauung verſchaffen kann. Was inzwiſchen dieſen Malereien einen ganz beſondern kunſtgeſchichtlichen Werth gibt, iſt, daß ſie unter allen Mauergemälden, die bis zu der Zeit in Florenz und Piſa und ſomit wol in ganz Toscana gefertigt worden, die einzigen wirklichen Fresken ſind, nämlich ſtückweis auf friſchen Kalk gemalt, in der Weiſe, wie Rafael und Michel Angelo dieſe Kunſt ausgeübt, und wie ſie in neueren Zeiten durch Cornelius und ſeine Freunde wieder ins Leben gerufen worden iſt *). Denn Alles, was mir unter Giotto's Namen, oder von Arcagno, Gaddi ꝛc. vorgekommen, iſt auf trocknen Grund in tempera aufgetragen (nur

*) Daß die Bilder aus der Geſchichte des Hiob noch Zweifel über ihr Fresco zulaſſen, habe ich oben beſprochen.

die Sieneſer ſcheinen ein anderes Bindemittel gehabt zu haben, wovon zu ſprechen jedoch hier nicht der Ort iſt) und unvermeidlich dem allmäligen Ausbleichen und Abblättern, namentlich von der ſcharfen Seeluft, ausgeſetzt; wogegen, wie ich oben ſchon bemerkte, die Farben des Pietro, eben dadurch, daß ſie ins Naſſe gemalt und im Auftrocknen mit dem Kalk kryſtalliſirt ſind, mehr geſchützt waren. Bemerkenswerth iſt, daß die Ausführung, deren Schwierigkeiten Jeder kennt, der ſich nur einigermaßen damit beſchäftigt, beim Pietro einen ſolchen Grad der Vollkommenheit hat, daß man ſicher auf eine genaue Bekanntſchaft aller techniſchen Vortheile und auf eine längere Uebung ſchließen kann; denn nicht nur iſt alle Farbe ganz glatt aufgetragen, ſondern es iſt auch durchaus keine Spur der Pinſelführung wahrzunehmen, wie bei breiter Oelmalerei, was in Fresco darum ſo ſchwierig iſt, weil die Farbe, ſogleich durch den Kalk angezogen, eigentlich nicht vermalt, d. h. vertrieben werden kann, auch der Fluß, der in der Malerei, ſolange ſie naß iſt, ſichtbar bleibt, beim Auftrocknen verſchwindet, wenn man nicht recht genau mit dem Erfolg bekannt iſt.

Um noch eine Seite zu beleuchten, auf welcher Pietro ſich von ſeinen Zeitgenoſſen unterſcheidet, erwähne ich die Art, mit welcher er ſich des ihn umgebenden Lebens für ſeine Zwecke bediente. Glücklicher als Jene, die meiſt die Gegenwart unverbunden in ihre Darſtellungen einrücken (ein Fehler, der ſpäter bei Benozzo und zuletzt bei Ghirlandajo Liebhaberei geworden), nimmt er aus der Natur immer nur ſo viel, als er verantworten kann, und läßt die Aufgabe nie aus den Augen. Wenn er daher die Wirklichkeit bis in die kleinſten Züge (z. B. das Verziehen des Mundwinkels mit halbzugedrücktem Auge bei Einem, der an der Arche ein

Nagelloch zu bohren ſich anſtrengt) verfolgt und auch wol die Sägenden und Hobelnden aus irgend einer Werkſtatt am Arno ſich geholt, ſo ſind es doch nicht gerade Piſaner, die er dargeſtellt, ſondern ſie halten ſich im allgemeinen Charakter, ſodaß ſie ohne Störung neben dem Patriarchen und neben den himmliſchen Boten ſtehen können.

Dieſer Ernſt künſtleriſcher Anſchauung offenbart ſich nun ganz rein in einem zweiten Werk an derſelben Wand, über dem Eingange zur Capelle der Familie Aulla, einer Krönung der Jungfrau, einem Bilde, das bisher, dem Vaſari zufolge, für eine Arbeit des Taddeo Bartoli gehalten worden iſt, das aber Pietro im Jahre 1391 gemalt hat *).

In dieſem Bilde nimmt die Phantaſie des Künſtlers den Schwung einer erhabenen Freude, und ſo wenig noch davon auf uns gekommen, ſo fühlen wir doch davor den Pulsſchlag ſeiner warmen Begeiſterung. Unter den Pforten eines Domes thront Chriſtus und ſetzt mit beiden Händen die Krone aufs Haupt der Jungfrau, die vor ihm kniet.

*) Unter dem Bilde links lieſt man noch ziemlich deutlich folgende Unterſchrift: hoc opus factum fuit tempore egregii et circumspecti viri domini parasonis grassi venerabilis pisanorum civis, operarii opere ste. marie majoris. Auf der entgegengeſetzten Seite, wo vielleicht der Name des Künſtlers geſtanden, iſt kein Schriftzeichen mehr zu erkennen. Im Domarchiv aber im oben genannten Buche v. 1391, Bl. 85 ſteht: magister Pierus de Urbeveteri olim Pucci pictor habuit a domino operario Parasone Grasso libr. 35 den. pis. quas restiterat habere et recipere a D. Parasone Grasso operario dudum pro pictura ystorie virginis coronate in campo santo. Auch die von Benozzo gemalte Verkündigung wird von Einigen aus gröblichem Irrthum dem Taddeo zugeſchrieben. S. Vaſari, D. A. im Leben des Taddeo Bartoli, die Anmerkung zu S. 407.

Drei Reihen Engel bilden einen jubelnden und musicierenden Chor um diese mittlere Gruppe. Leider hat der so geübte Frescomaler bei diesem Gemälde den Fehler begangen, den frischen Bewurf auf ganz glatten Grund auftragen zu lassen, woher es gekommen, daß das ganze Bild bis auf wenige Fragmente herabgefallen ist. Dafür hat sich jedoch seine Zeichnung, die er mit fester Hand und breitem Pinsel, im Contour, mit einiger Schattengebung, entworfen — als sollte es der Carton sein, von dem er zur Ausführung in Fresco dann nur die Durchzeichnung genommen *) — auf eben dem geglätteten Grunde erhalten, so daß uns wenigstens der Entwurf seiner Composition geblieben ist.

Nach dem Bilde der Krönung hat Pietro in den Geschichten der Genesis fortgefahren; wir finden ihn dabei noch im Jahre 1392 beschäftigt, worauf indeß sein Name aus den Büchern verschwindet, was jedenfalls, da gleichzeitig alle größere künstlerische Thätigkeit wenigstens bei den öffentlichen Gebäuden in Pisa bis gegen das Jahr 1470 aufhört, mit der Katastrophe zusammenhängt, welche die Republik erlebte, durch welche sie bald nach dem Fall des Pietro Gambacorta in die Botmäßigkeit von Mailand und endlich unter florentinische Herrschaft kam.

Unter letzterer blühte ihr wieder einiges Glück, und es ist wol das Verdienst der kunstliebenden Mediceer, daß die ganze noch übrige Nordwand des Campo santo mit der Folge biblischer, nämlich alttestamentlicher Darstellungen geschmückt wurde.

---

*) Ich meines Theils weiß keine andere Erklärung dafür.

Dieſe in ihrer Weiſe nie übertroffenen, wahrhaft reizenden Compoſitionen ſind das Werk des Florentiners Benozzo Gozzoli, eines Künſtlers, der auf die überraſchendſte Weiſe in Natur und Individualität eindrang, mit einer reichen, blühenden Phantaſie ſich über alles Erſchaffene verbreitete und es in ſeine Darſtellung zog, der mit dem ſchönen Erbtheil ſeines Meiſters Fieſole, der Anmuth, wenn auch nur auf der Erde, wucherte, und der ſich nur durch alle dieſe Eigenſchaften verleiten ließ, das Auge mehr auf ſeine Kunſt als auf deren Gegenſtand zu lenken.

Es iſt eine gedankenlos entſtandene und ebenſo weiter getragene Meinung, Benozzo habe dieſe ungeheure Arbeit von 23 großen und reichen Compoſitionen allein in zwei Jahren vollendet. Ebenſo iſt es falſch, wenn Vaſari erzählt, Benozzo habe mit der Anbetung der Könige, über der Thür zur zweiten Capelle der Nordwand, gewiſſermaßen zur Probe angefangen. Das Wahre iſt, daß er am 4. Mai 1469 styl. pis. die Caparre empfangen, ſieben Bilder im Campo ſanto zu malen, daß ihm darauf im Januar deſſelben Jahres die Weinleſe des Noah mit 66 Fl. und 2 tersi larghi bezahlt wird, und daß er ohne Unterbrechung fortfährt, bis ihm am 11. Mai 1485 für die Geſchichten David's und den Beſuch der Königin von Saba die letzten Raten ausgezahlt werden, daß er mithin 16 Jahre an den bezeichneten Werken gearbeitet, nach welcher Zeit er vom Tode abgerufen zu ſein ſcheint. Bekanntlich wird dieſer ſchon ins Jahr 1478 geſetzt, zufolge der im Campo ſanto befindlichen Inſchrift: Hic tumulus est Benotii Florentini, qui proxime has depinxit historias. Hunc sibi Pisanorum donavit humanitas. A. S. MCCCCLXXVIII. Da aber obige Thatſachen dieſer Annahme widerſprechen,

bleibt nur übrig, das „donavit“ wörtlich zu nehmen und zu verstehen, daß die Pisaner dem Künstler, um ihm ihre außerordentliche Dankbarkeit zu bezeigen, zu jener Zeit eine Grabstelle im Campo santo geschenkt. Die Belege übrigens für die angegebene Thätigkeit des Benozzo in Pisa habe ich nicht selbst aus den Büchern des Archivs gezogen. Man findet sie — wenigstens in der Hauptsache vollständig — abgedruckt bei Ciampi: „Notizie inedite della Sagrestia pistojese de' belli arredi del campo santo pisano etc.“ Firenze, 1810. Wo außerdem meine Notizen von den seinigen abweichen, glaube ich versichern zu können, daß ich richtiger geschrieben als (da er selbst sich der Mühe nicht unterzogen) sein Gehülfe.

Giotto di Bondone

und

Symon di Martino.

Duos ego novi pictores egregios nec formosos. Jottum Florentinum civem, cujus inter modernos fama ingens est, et Symonem Senensem.

Petrarca „Epist.“

Kein Name in der neuern Kunstgeschichte — selbst der des beglückten Urbinaten nicht ausgenommen — ist mit soviel Ruhm gekrönt worden als der des Florentiners Giotto. Wenn kaum auf benachbarte Städte die Wirksamkeit seiner Vorfahren sich erstreckte, so wird ganz Italien, vom schönen Parthenope bis an den Fuß der Alpen, ja selbst das ferne Frankreich der Schauplatz seiner Kunst, und, wie kein Anderer vor ihm, schafft er als Baumeister, Bildhauer und Maler zugleich. Ein Jahrhundert lang noch nach seinem Tode gebietet sein Geist über die Richtung der Kunst und hält diese sogar — so mächtig ist er — in der naturgemäßen und nothwendigen Entwickelung auf. Von Mund zu Munde, von Geschlecht zu Geschlecht wird sein Ruhm getragen, sodaß selbst noch in den Zeiten des tiefsten Verfalls, wo schon alles Vermögen künstlerischer Anschauung verschwunden, er unverdunkelt, wenigstens auf Treu und Glauben angenommen und überliefert wird, bis er in unsern Tagen die alte, lebenerweckende Kraft wiedergewonnen.

Wer sollte nun glauben, daß zur wahrhaftigen Würdigung dieses Genius die Kunstgeschichte gegenwärtig auf ein Paar unbedeutende Tafeln beschränkt ist, die seinen Namen tragen, daß bei den neuern, gründlicheren Untersuchungen so viele ihm unbedingt zugeschriebene Werke an Andere übergehen, daß man die Riesengestalt, damit sie sich nicht in Nebel verflüchtige, unter die Bürgschaft zuverlässiger Zeitgenossen stellen muß?

Tritt irgendwo das Bedürfniß ernster kunsthistorischer Forschung hell hervor, so ist es an dieser Stelle. Es ist keine neuere Kunstgeschichte denkbar, ohne die möglichst vollkommene Geschichte Giotto's; diese aber, die so wenig durch Tradition und Enthusiasmus gewonnen, heischt das eifrigste Verfolgen der Spuren seiner Thätigkeit, die besonnene Würdigung und Vergleichung alles Dessen, was man in Rom und Neapel, in Florenz, Assisi, Padua, in Avignon und Paris und wo sonst noch unter seinem Namen zeigt; getreues Nachbilden solcher Schätze, und Ergründung der Urkunden über ihre Entstehung.

Wie wenig in dieser Beziehung bis jetzt geschehen, wissen Alle, die ihr Auge dahin wandten, nur zu gut. Fragen wir nach, was die Geschichte uns aufbewahrt habe, worauf sich der ungemessene Ruhm Giotto's gründe, so sind es einige allgemeine, oder — wo sie bezeichnen wollen — widersprechende, unverständliche, gewagte oder unwahre, ja auch ganz unsinnige Urtheile früherer und späterer Schriftsteller und ein Verzeichniß von Werken, das mit jedem Tage kleiner wird *).

*) Wie aus dem Aufsatz über das pisaner Campo santo erhellt, hat Giotto die Geschichte des Hiob daselbst nicht gemalt. Das große

Ich beabsichtige hier nicht eine Kritik der Aussprüche des Bocaccio und Sacchetti, der florentinischen Geschichtschreiber u. A. Zur Genüge hat Herr von Rumohr in seinen „italienischen Forschungen" die Aufgabe gelöst und sowol gezeigt, daß die Kunst nicht, wie Bocaccio meint, bis auf Giotto völlig begraben, als auch, daß eine bis zur Täuschung gesteigerte Naturnachahmung nicht im Bereich von dessen Leistungen gelegen habe.

Der Nächste, auf dessen Wort wir zu achten haben, ist der Maler Cennino di Drea Cennini, ein Schüler von Agnolo Gaddi, der am Schluß des ersten Capitels seines Tractates von der Malerei von Giotto spricht: *) „er habe die Kunst zu malen aus dem Griechischen wieder ins Lateinische umgeändert und die neue Weise eingeführt; auch sonst die Kunst vervollkommnet, mehr denn ein anderer Mensch."

Die nahe Beziehung, in welcher Cennini zu Giotto stand — er war 12 Jahre lang des Agnolo Schüler, der

---

Abendmahl in S. Croce, das (mit Berufung auf mich gegen Herrn von Rumohr) ihm neuerdings im „Berliner Museum", 1833, 12 ff., zugeschrieben wird, ist zuverlässig nicht von ihm, sondern gehört ans Ende des Jahrhunderts. Doch ist wirklich kein anderes Bild darunter, wie H. v. R. glaubt, sondern das jetzt sichtbare reicht nur über gefärbte Mauerfläche ein Stück herunter. — Die dresdner Gallerie besitzt ein Stück von einem Predell, die Geburt Christi vorstellend, mit der in einer Ecke befindlichen Unterschrift: Jottus florentinus f. 1333. Aber diese Unterschrift ist unächt (der sie gemacht hat, hätte wenigstens das wissen sollen, daß kein Maler jener Zeit seinen Namen anders als in die Mitte des Bildes, meistens in den Rahmen, jedenfalls in eine Einfassung, schrieb). Das genannte Bild ist über 100 Jahre jünger.

*) Il quale Giotto rimutò l'arte del dipignere di greco in latino, e ridusse al moderno; ed abbe l'arte più compiuta, che avessi mai più nessuno. Cennino, „Trattato della pittura". Roma 1821. p. 3.

1387 ſtarb, dieſer des Taddeo, dieſer des Giotto — erhöht den Werth des angeführten Satzes, der ſich übrigens, was auch bei dem etwas geiſtesarmen Cennino zu vermuthen und in einer ſpäteren Stelle theilweiſe Erklärung findet, nur auf das techniſche Verfahren bezieht. Nachdem Cennino nämlich l. c. S. 62 die eine Weiſe zu colorieren (mit grüner Erde über die Incarnation) als falſch bezeichnet, fährt er fort und ſagt: „Nun will ich Dir die Weiſe lehren, die Giotto, der große Meiſter, gehalten", und dieſe beſteht hauptſächlich darin, daß zuerſt die Schattenpartieen mit grüner Erde angelegt, das Roth auf Wangen und Lippen geſetzt und ſodann mit den verſchiedenen Tinten der Incarnation vom Licht nach dem Dunkel zu das Ganze ausgeführt wurde, doch ſo, daß die grüne Erde ihre durchſcheinende Kraft behielt; ein Verfahren, wodurch allerdings eine ungleich größere Klarheit erreicht werden mußte als mit erſterem. Dies dürfte zunächſt das ſein, was Cennino unter der neuen Weiſe verſteht; ob dieſe aber im Gegenſatz mit der griechiſchen ſteht, iſt damit noch nicht entſchieden. Zur Löſung dieſer Frage genügt es uns nun in keinem Fall, jene rohen Erzeugniſſe der Malerbotteghen des 13. Jahrhunderts, offenbar bloße Handelsartikel, im Gegenſatz Giotto'ſcher Kunſt zu betrachten, wir müſſen nach Künſtlern fragen, und unſre Aufgabe wird, den Unterſchied zwiſchen Cimabue und den Sieneſern einerſeits, und Giotto andererſeits feſtzuſtellen. Hier iſt alſo nicht von „griechiſcher Roheit", wie Ghiberti will, ſondern von „griechiſcher Manier" die Rede, nämlich von dem Bindemittel, Farbenauftrag, Färbung, Form und Auffaſſung des Gegenſtandes. Erwieſen iſt der Unterſchied des Bindemittels in Bezug auf Tafeln; die griechiſche Tempera, die noch

Cimabue und die Sieneſer beibehalten, iſt mit Wachs verſetzt; Giotto bediente ſich — wir wiſſen nicht, ob aus eigener Erfindung — der Feigenmilch und des Eiergelbes; der Unterſchied beider Arten Wandmalerei iſt noch nicht feſtgeſtellt. Der Farbenauftrag Giotto's iſt leichter, die Behandlung flüchtiger, die Färbung lichter. Die weſentlichſte Veränderung iſt in der Form, und hier bleibt zu unterſuchen, ob er willkürlich eine neue an die Stelle der griechiſchen geſetzt, oder ob er vielleicht den faſt vergeſſenen Typus der lateiniſchen Kirche anſtatt des herrſchenden wiedereingeführt, worauf allerdings des Cennino Worte zu deuten wären, wenn dieſer ſich überhaupt auf den geiſtigeren Theil der Kunſt einließ. Dies trifft nun vornehmlich die Kopf- und Geſichtform, in welcher jede Rückerinnerung an die Antike, die wir noch bei den Sieneſern ſo lebendig finden, verſchwunden iſt; aber ebenſo auffallend auch die Gewandung, die, weniger faltenreich, aber auch weniger ſchwerfällig, den Geſtalten eine freiere Bewegung geſtattete, ein für die Entwickelung chriſtlicher Kunſt allerdings nicht gleichgültiger Umſtand. Was aber die Auffaſſung des darzuſtellenden Gegenſtandes betrifft, alſo das Weſentliche einer neuen Kunſtrichtung, ſo tritt die Armuth an beglaubigten Werken Giotto's bis jetzt noch jeder Charakteriſtik ſtörend in den Weg. Gewiß iſt, daß Giotto ſo gut wie ſeine Vorgänger Vorhandenes benutzte, aber in welchem Grade, und ob das Vorhandene griechiſchen oder lateiniſchen Urſprungs war, oder ob er nach dieſem Unterſchiede gar nicht gefragt, das kann erſt das Ergebniß künftiger Unterſuchungen ſein, wenn eine genaue Zuſammenſtellung griechiſch chriſtlicher Werke, deren Athen noch mehre aus dem 11. und 12. Jahrhundert und noch ältere hat, und ſolcher

aus der älteren lateiniſchen Kirche möglich gemacht und Giotto's Verhältniß zu beiden ermittelt ſein wird. Endlich macht ſich noch als ſehr in die Augen fallende Neuerung Giotto's in der Malerei die um vieles einfachere Art der Verzierung geltend, mit der er nur die Säume der Kleider mit goldenen Linien, oder reichere Stoffe mit Blumen ſchmückte, während ſeine Vorgänger, noch der Prachtluſt der Griechen folgend, das Gold reichlich auftrugen und ſogar noch hie und da, in byzantiniſcher Weiſe, die Gänge der Falten durch wunderlich aufgeſetzte Goldſtreifen bezeichneten, eine, jede Ausbildung natürlicher Formen hemmende Weiſe.

Faſſen wir nun zuſammen, was ſich nach Cennini's Ausſpruch mit Wahrheit als das Weſen der Giotto'ſchen Neuerungen herausfolgern läßt, ſo haben wir eine veränderte Technik, flüchtigere Art zu malen und zu zeichnen, aber natürlichere Gewandung und weniger Schmuck, außerdem vielleicht neue oder hervorgeſuchte ältere Typen, und es bleibt uns nur noch zu fragen übrig, wodurch er ſonſt noch „die Kunſt mehr vervollkommnet habe als kein Anderer vorher"?

Zur Beantwortung dieſer Frage müſſen wir zunächſt noch andere Schriftſteller zu Hülfe nehmen, da, wie geſagt, die eigentlichen Quellen ſo ſpärlich fließen.

L. Ghiberti, in dem bekannten, von Vaſari benutzten (handſchriftlichen) Abriß neuerer italieniſcher Kunſtgeſchichte, ſagt von Giotto: „Er that ſich hervor in der Kunſt der Malerei, führte die neue Kunſt herbei und verließ die rohe Weiſe der Griechen; . . . . er ſah in der Kunſt das, was die Andern nicht erreicht; er gewann die Natürlichkeit

und die ungezwungene Bewegung *), ohne das Maß zu überschreiten. Vasari schreibt, „daß durch Giotto die Zeichenkunst, von welcher die Menschen in jener blinden und ungeschickten Zeit wenig oder keine Kenntniß mehr hatten, wieder ins Leben getreten sei."

Uebereinstimmend sprechen beide Schriftsteller nur von Fortschritten zum Guten, welche die Kunst dem Giotto zu danken habe; leider aber auch sie ohne genügende Bestimmtheit und Wahrheit. Was von dem Verlassen der „Roheit der Griechen" zu halten, ist bereits gesagt. In Betreff der „Natürlichkeit und ungezwungenen Bewegung", die Giotto eingeführt haben soll, hat man dies gern in poetischer Form gefaßt, als habe er die noch gebundene Kunst von ihren Fesseln befreit, den versteinerten Gestalten Bewegung, den starren Zügen Leben und Ausdruck gegeben, die Vermählung der Kunst mit der Natur gefeiert und somit die Bahn gebrochen nach jenen lichten Höhen, auf denen wir zwei Jahrhunderte später den Geist Raffael's Wunder wirken sehen. Mit wie vieler und schöner Beredsamkeit auch dies zu verschiedenen Malen gesagt worden, wie einschmeichelnd diese Ansicht ist: — die Geschichte selbst will sie nicht bestätigen. Denn nicht nur die Sculptur hatte bereits

*) „La gentileza" heißt's im Orginal, und Andere haben es durch „Anmuth" übersetzt. Ich habe Anstand genommen, dem zu folgen, da weder in den beglaubigten noch in den angeblichen Werken Giotto's, die ich doch zum größten Theil gesehen, mir Belege dafür vorgekommen, und Ghiberti, wenn er auch Anderes übersah, doch in dem, was er sah, unmöglich so weit fehlte, daß er dem Giotto Anmuth zuschreiben konnte. Uebrigens verknüpft der Italiener mit diesem Worte soviele Begriffe, daß man sich beinahe Alles dabei denken kann, was mit dem Begriffe der Freiheit in Verbindung steht.

durch Nichola und Giovanni nud deren Schüler Leben, Bewegung, Ausdruck, Natürlichkeit und Fülle wiedergewonnen, ſondern auch die Malerei war, wie die (angeblichen, jedenfalls älteren) Werke des Cimabue in der Oberkirche zu Aſſiſi und die Arbeiten des Duccio in Siena zur Genüge beweiſen *), im Beſitz aller der genannten Vorzüge, wenigſtens in einem Grade, der gegen die des Giotto keineswegs als Null zu betrachten iſt. Was aber gar die durch Giotto verbeſſerte Zeichenkunſt betrifft, von der Vaſari ſpricht, ſo wird ein Blick auf Cimabue's Madonnenbild in S. Maria novella, auf den herrlichen Chriſtusknaben **), ja ſelbſt auf die mit bewunderungswürdiger Kunſt gezeichneten Hände und Füße der Engel, ſowie die Vergleichung der ſieneſer Arbeiten mit denen (beglaubigten) des Giotto ***) hinlänglich darthun, daß in der Zeichnung von einem Fortſchritt zum Guten bei dem Letzteren nicht die Rede iſt.

Fallen ſonach faſt alle die rühmlichen Eigenſchaften von Giotto's Namen ab, ſo iſt es kein Wunder, wenn dem getäuſchten Auge nun das Entgegengeſetzte begegnet, und an die Stelle eines übelbegründeten Enthuſiasmus ein bitterer Tadel tritt, wie wir ihn in den „italieniſchen Forſchungen" des Herrn von Rumohr wiederfinden.

Mit wieviel Scharfſinn und tief eindringender Kenntniß auch der Aufſatz über Giotto geſchrieben, doch vermiſſe ich die gleichmäßige Gerechtigkeit darin. Worauf grün-

---

*) Vergleiche die genaue Beſchreibung derſelben im „Kunſtblatt" 1827.

**) Siehe die Abbildung auf Blatt II. Nr. 2.

***) Siehe die Abbildung der Krönung Mariä in S. Croce, Blatt III.

det ſich der Vorwurf frevelhafter, das Heilige antaſtender Neuerungen, der dem Giotto dort gemacht wird? Auf eine Altartafel, auf welcher der Maler den die Maria krönenden Heiland in einer allerdings geſchmackloſen Tunica mit halbkurzen Aermeln, und Engel mit verſchiedenen Inſtrumenten dargeſtellt hat. Außerdem finden wir ihn ſeinen Gegenſtand würdig erfaſſen (in den Sacramenten in Neapel), Vorhandenes benutzen und ſeinen Kräften gemäß weiter bilden (Geſchichte Jeſu, ehedem an der Sacriſtei der Minoritenkirche zu Florenz); ja die Madonna, wo ſie in ſeinen Bildern vorkommt (in Mailand) iſt ganz in althergebrachter Weiſe mit dem Mantel über dem Kopf und dem ungegürteten Unterkleide dargeſtellt; auch ſeine Schüler halten die alten Geſetze, wenigſtens großentheils; dagegen finden wir bereits 80 Jahre früher bei Nichola von Piſa an der Kanzel von Siena die Poſaunenengel mit den ſchlecht aufgeblaſenen Backen, anderer Willkürlichkeiten, in der Bekleidung ꝛc., nicht zu gedenken. Aber nicht nur ſein Charakter als Künſtler, ſondern auch der als Menſch wird in Frage geſtellt, und mit Hülfe einiger, vielleicht erfundener, vielleicht nur auf ihn (wie anderer auf Buffalmacco) übertragener, Geſchichtchen des Bocaccio und Sacchetti ſinkt der große Menſch zu einem anſtelligen Mann von nüchternem Verſtande und Mutterwitz, weil er ſich gegen ſcherzhafte Anfälle wehrt, zu einem praktiſchen und ſorgſamen Hausvater herab, weil er ein Gütchen hat und daſſelbe zu verwalten weiß, und iſt endlich leichtſinnig und vermeſſen, weil er gelegentlich auf eine kecke Frage unumwunden und heiterer Laune die einzig richtige Antwort gibt *).

*) Die hierher gehörigen Geſchichten findet man, außer in den

Ohne mich an die entgegengesetzte Meinung *) anzuschließen, nach welcher gerade um der genannten Charakterzüge willen dem Giotto das höchste Lob ertheilt wird, glaube ich vielmehr, daß ein Paar kleine Tafeln, und ein Paar Anekdoten nicht hinreichen, den Werth eines Mannes zu messen, von dessen allgemeinem und weitverbreitetem Ruhme Dante und Petrarca Zeugniß geben, der, von Königen und Päpsten, von seiner Vaterstadt, ja von ganz Italien hochgeehrt, durch alle Jahrhunderte hindurch mit Bewunderung genannt worden ist.

Weit entfernt nun — zumal entblößt von den oben angegebenen zur Geschichte des Giotto unentbehrlichen Hülfsmitteln —, mir zuzutrauen, daß ich sicherer als Andere das Wesen der Giotto'schen Kunst bestimmen und die Gründe des ungemessenen Ruhmes, der sie begleitet, auseinandersetzen könnte, glaubte ich doch von einigen Beziehungen reden zu müssen, die mir nicht hinlänglich berücksichtigt worden zu sein

---

Novellen des Bocaccio und Sacchetti, bei Rumohr l. c. II, 46 ff. und im „Berliner Museum", 1833, S. 12 ff. Die Antwort Giotto's auf die Frage, weshalb man den Joseph jederzeit mit so trübseliger Miene male, liegt in der That in den Bildern selbst. Ohne den geheiligten Glauben zu kränken, geht Scherz und selbst Spott durch die ganze alte Kunst, und namentlich ist der arme Joseph (Il povero San Giuseppe heißt er noch heute im Munde des italienischen Volkes) Zielscheibe des Witzes von jeher gewesen. Der die Würde des Hergebrachten hochehrende Duccio verfährt in zwei Bildern, die gegenwärtig die Akademie in Siena bewahrt, nicht besser mit ihm. Das eine ist eine Anbetung der Hirten, von welcher Scene der heilige Joseph höchst verdrießlich sich wegwendet; das andere die Anbetung der Könige, bei welcher Gelegenheit er höchst aufmerksam und freundlich nach den vornehmen Gästen sich hinkehrt.

*) Berliner Museum l. c.

ſcheinen, und die ſeine Wirkſamkeit vielleicht in ein helleres Licht ſtellen, wenn ſie ſonſt ſich als wahr ergeben.

Bei der Schwierigkeit, Giotto aus ſeinen eigenen Werken vollkommen kennen zu lernen, drängt ſich uns die Frage auf: Welches war der Zuſtand der bildenden Kunſt vor ihm? welches der nach ihm? und hat ſich gleichzeitig keine von ihm unabhängige Erſcheinung in der Kunſt hervorgethan?

Auf das Letztere ſpäter zurückkommend, wenden wir uns zunächſt nach den älteren Werken, jedoch nicht nach deren techniſchem Theil, den wir bereits oben beſprochen, ſondern nach ihrem geiſtigen Gehalt. Hier finden wir — um bei dem Vorzüglichſten ſtehen zu bleiben — in den bereits erwähnten Arbeiten des Duccio eine Klarheit der Anſchauung, eine Tiefe der Empfindung, einen ausgebildeten Sinn für Anordnung, einen hohen, der Antike vergleichbaren Schönheitſinn, und eine ſolche Würde, daß man ſich im Beſchauen dieſer Bilder mitten in die Zeit vollendeter Kunſt verſetzt zu ſehen glauben ſollte. — Und doch, wenn man das Ganze wieder ruhig überſieht, iſt's wie ein milder Frühlingtag im Februar; es iſt ein unſicheres Beſitzthum, das wir vor uns haben, das Unvollkommene liegt dicht neben dem Vollendeten. Es ſind Köpfe in dem großen Altarbild, wie z. B. mehre Engel und heilige Frauen im Contour von ausgebildeter, man möchte ſagen raffaeliſcher Schönheit *), daß es unglaublich erſcheint, daß dem Künſtler irgend etwas ſollte unerreichbar geblieben ſein, aber weder die Madonna, noch das Kind würden — geſondert — uns in Erſtaunen ſetzen; die Darſtellung der Kreuzesabnahme,

*) Siehe Blat II. No. 2.

der Marieen im Grabe und andere ſind von ſprechender ergreifender Wahrheit, und doch empfindet man eine gewiſſe Beſchränkung, ich möchte ſagen einen Zweifel, ob der Künſtler wol andere Dinge mit gleicher Lebendigkeit würde dargeſtellt haben. — Nach Giotto hingegen, etwa bei Taddeo Gaddi, finden wir häufig Mangel, wenigſtens Flachheit der Empfindung (wie bei dem Leben der Maria in S. Croce), Mangel an Würde und vor allem Mangel an Schönheit; aber freies, kühnes Bewegen, leichtes Handhaben des Stoffes. Zwiſchen dieſen beiden Richtungen beſteht keine Vereinigung, aber die erſtere ſcheint ſo gerade und ſo ſicher zum Ziele, die andere ſo gewiß auf Abwege zu führen, daß man das Angeben und Einſchlagen des letzteren ungern für einen Fortſchritt, oder nur für nothwendig erkennen wird. Und doch wurde die letzte Richtung die herrſchende und blieb es faſt ein Jahrhundert lang, obſchon gleichzeitig mit Giotto ein reichbegabter Menſch nach dem entgegengeſetzten Ziele mit glücklichſtem Erfolge rang, wie wir ſpäter ſehen werden.

Wodurch nun aber iſt das Abgehen von dem Wege zur Vollendung, ſo nahe an dieſer, zu erklären in einer aufwärts ſtrebenden Zeit. Oft iſt ein zweites Räthſel die Löſung des erſten, wie denn überhaupt Wiederkehr des Wunderbaren von uns natürlich genannt wird.

Aus der Geſchichte der chriſtlichen Bildnerei wiſſen wir, daß Nichola von Piſa die Kunſt, die er gleichſam aus Nichts hervorgebracht, zu einer Höhe der Vollendung gebracht, von der es nur noch ein Schritt bis zum Michel Angelo zu ſein ſcheint. Sein Ruf ging ſeiner Zeit durch ganz Italien, und alle Werkſtätten mußten ſeinen Einfluß ſpüren; von nah und fern ſtrömten ihm die Talente zu,

und das Glück wollte, daß er im eigenen Sohn den Erben seiner Kunst und seines Ruhmes sehen konnte. Aber weder dieser, noch ein Anderer betritt des Meisters Weg, und auf die edlen vollen Gestalten, auf die Heiligen mit Götterantlitzen folgen magere, menschliche Geschöpfe, ohne Schönheit und Würde, an die Stelle einfacher Darstellung treten Ueberladungen mit Figuren aller Art. Und wie alles dies im Bereich der Bildnerei geschah, so ging auch die Malerei ganz denselben Weg, und wie himmlisch Duccio seine Engel, wie göttlich Cimabue den Christusknaben schuf, Giotto brach mit ungleich unschöneren Gestalten die neue Bahn.

In dieser Uebereinstimmung der Erscheinung liegt, wenn ich recht sehe, eine Hinweisung auf etwas Nothwendiges, in der christlichen Kunst durch das Christenthum selbst Begründetes, worauf ich früher (bei Nichola Pisano) hinzudeuten versucht. Hier ist nicht der Ort, Wesen und Wirkung des Christenthums in seinem Umfang, in seinen Beziehungen zur Kunst darzustellen: nur darauf möcht' ich aufmerksam machen, daß, wo es zuerst in ursprünglicher Kraft und Reinheit auftritt, es gegen formelle Schönheit gleichgültig, ja ihr feindselig erscheint, daß es Tempel zertrümmert, die nach ewigen Maßen gebaut waren, Statuen zerschlägt, deren kleinste Trümmer die Nachwelt bewundernd verehrt, die herrlichsten Bilder stürmt und sich erst mit dem aus solchem Tode auferstandenen Geiste versöhnt. Das Christenthum, indem es alle Anlagen des Menschen zur Entwickelung bringen will, bricht, wo diese zu früh hervortreten, ab, mit weiser Oekonomie, wie ein Gärtner, der die gesundesten Zweige in der Tiefe abschneidet, um ihre Kraft dem Wipfel zuzuwenden, daß dieser in aller Pracht der Blüthen prange und reiche Früchte trage.

Sehen wir nun bei der vorgiottoſchen Kunſt zu, ſo finden wir ſie im Beſitz der edelſten Kräfte und faſt vollendeter Fertigkeiten, ſcheinbar am Eingang der beglückteſten Periode; fragen wir aber nach dem Raum, in welchem ſie ſich bewegte, ſo finden wir einen eng umſchriebenen Kreis, und darin eine Anzahl heiliger Geſtalten und einen Cyklus bibliſcher Geſchichten, der die einem Chriſten vorzugsweis wiſſenswerthen Dinge enthielt. Unleugbar findet der Künſtler auch in dieſem Gebiet bedeutungvolle Aufgaben: Würde und Lebendigkeit der Darſtellung, Feinheit und Tiefe der Empfindung, vollendete Ausführung, und man kann ſagen, daß Cimabue und Duccio, ſo weit es ihrer Zeit möglich war, der Anforderung entſprochen. Aber damit iſt der Begriff chriſtlicher Kunſt nicht erfüllt, ſie mußte einen weiteren Umfang, einen reicheren Inhalt gewinnen, ehe ſie ſich tiefer in die genannte künſtleriſche Thätigkeit verſenken konnte. — Durchs Wort überlieferte Handlungen (Erzählungen) ſtellte man dar; verſuchte man es auch, den Gedanken bildlich zu erfaſſen, ſichtbar vors Auge zu ſtellen, ſo war damit ein neuer Tag angebrochen, die Kunſt wie neu geboren, und in Wahrheit das chriſtliche verbum caro factum est wiederholt. Wie das Gebiet des Darzuſtellenden ſich damit faſt unendlich erweiterte, mußten auch die Mittel der Darſtellung ſich vermehren, man mußte aufmerkſamer dem Leben und ſeinem Treiben und Bewegen zuſehen, da es ja die Sprache war, deren man ſich ſtatt des Wortes zu bedienen gedachte. Zu ſolchem Thun gehörte ein berufener Geiſt, und ich glaube, daß wir Giotto als dieſen, und Eroberung des Gedankens für die bildende Kunſt und die damit in Verbindung ſtehende Vermehrung des Stoffes als ſeine Neuerung und als ſein weſentliches Verdienſt

bezeichnen können. Damit ſtimmt nicht nur alles, was dem Giotto ſelbſt zugeſchrieben wird, ſondern wir ſehen vorzüglich an den Folgen, welche Bewegung vorgegangen ſein mußte.

In den ſieben Sacramenten in S. Incoronata zu Neapel ſehen wir Ereigniſſe des täglichen Lebens zur ſprechenden, anſchaulichen Bezeichnung von Begriffen verwendet; die Lebensgeſchichten des heiligen Franz, vornehmlich aber ihre Zuſammenſtellung mit denen Chriſti iſt voller Reflexionen; noch entſchiedener aber ſprechen für die geäußerte Anſicht die hiſtoriſch allegoriſche Bilderwand in der ſpaniſchen Capelle zu Florenz, der Streit und Sieg der Kirche daſelbſt, der Triumph des Todes in Piſa, Gutes und ſchlechtes Regiment, ſo wie die drei Triumphe Petrarca's in Siena und vieles Verwandte an allen Orten, wo Giotto's Einfluß ſichtbar iſt.

Die Gefahren dieſes neuen Beſitzthums ſind nicht zu verkennen, die eigentliche bildneriſche Thätigkeit mußte darunter leiden, und wirklich gingen viele edle Anlagen im Bebauen deſſelben zu Grunde; aber dennoch mußte es gewonnen ſein, wenn ſpätere Genien in der Fülle ihrer künſtleriſchen Kräfte nicht vom eigenen Reichthum erſtickt werden, oder ſich in bloßen Verſuchen hätten aufreiben ſollen.

Wollen wir nun unterſuchen, was Giotto zur Herbeiführung dieſer neuen Kunſt gethan, und wiefern er dazu von außen angeregt und unterſtützt worden, ſo können wir — obſchon bei vollkommener Berückſichtigung aller Einzelheiten — nicht leicht den Kreis zu weit ziehen. Denn nicht wie der Dichter, der nur der eigenen Eingebung folgt, ſchafft der bildende Künſtler; ihm werden die Räume angewieſen, die Aufgaben geſtellt. So wird ſich denn in dem, was er hervorgebracht, vorzugweiſe der Sinn und die Rich-

tung seiner Zeitgenossen, oder dessen, dem er gedient, aussprechen. Einer ausführlicheren Darstellung bleibt es vorbehalten, den Einfluß zu schildern, den die Erscheinung des heiligen Franz, die noch Allen im frischesten Andenken sein mußte, und die allgemeine Begeisterung für ihn, so wie die Wirkung von Dante's „göttlicher Komödie" auf die damalige Menschheit und also auch auf Giotto gemacht. Beides mußte, wenn auch auf sehr verschiedene Weise, Umwandlungen herbeiführen, die auf die Kunst zurückwirkten, und wie Franz mit seinen Predigten neu für das Christenthum, mit seiner wunderbaren Persönlichkeit für sich interessirte, so hatte Dante mit seinem symbolischen Gedicht, in welchem die Poesie — bekleidet mit aller Schöne, Erhabenheit und Freiheit — nur als Vermittlerin für politische, religiöse und philosophische Wahrheiten auftritt, zu neuen Bahnen in der Kunst geführt.

Doch dürfte in Bezug auf Giotto noch ein anderer Umstand von besonderer Bedeutung sein, auf den bisher wenig Gewicht gelegt worden ist. Giotto war Architekt und vereinigte zum ersten Male die drei verschwisterten Künste in einer Person. Zwar ist uns von seiner Thätigkeit als Baumeister wenig bekannt, allein dies Wenige genügt, um uns zu versichern, daß er ein ausgezeichneter und viel geprüfter war, wenn man sonst aus der Größe der Aufgabe auf das Maß der Kräfte schließen darf, und ferner, um uns gerade die Seite seines künstlerischen Thuns in ein helleres Licht zu setzen, von welcher, wie wir glauben, die neue Bewegung in der Kunst ausging.

Im Jahre 1332 nämlich, gegen das Ende seines Lebens sehen wir Giotto als obersten Baumeister des florenti-

niſchen Doms *). Er führt das Angefangene, wo nichts zu ändern iſt, nach dem überlieferten Plane weiter. Nun tritt aber bei der italieniſchen Baukunſt jener Zeit eine beſondere Eigenthümlichkeit hervor. Der deutſche Geſchmack hatte ſich durchaus geltend gemacht; doch aber entſprach er ſo wenig den Grundbedingniſſen des Landes, daß er eigentlich nur in den Verzierungen wirklichen Einfluß ausüben konnte, die dann, ſtatt daß ſie bei uns mit dem Gebäude zugleich aus der Erde wuchſen, dort demſelben nur als ein ſchönes Kleid angezogen wurden, das es gelegentlich wieder ablegen konnte. In dieſem Geſchmack hatte auch Arnolfo den Dom bekleidet; Giotto fand ſelbſt noch die Zeichnung zur Façade, und dieſe ſchon angefangen vor.

Die Zeichnung hat ſich — ich weiß nicht, ob bis heute — in der Familie Scarlatti in Florenz unter anderen Denkwürdigkeiten florentiniſcher Kirchen erhalten; wir finden eine Nachbildung bei Richa a. a. O. Die Art und Weiſe der Ausſchmückung der Seiten iſt nach ihm auch auf die Vorderwand übergetragen; bunte viereckige Marmorſtückchen, mit zerſtreut eingelegten kleinen Verzierungen, neben und über einander geſtellt, an dem Giebel der Thüren ein Paar Figürchen angebracht, dies war alles, was die Phantaſie des ehrlichen Arnolfo hatte erdenken können. Giotto nun

*) Der Bau war nach des Arnolfo Tode mehre Jahre unterbrochen worden. In den „Memorie del Rondinelli“ und den alten Büchern der „Arte della Lana“ finden ſich die urkundlichen Notizen, die wir aus Richa, l. c. T. VII. p. 23, entlehnen. „1331. Si ricominciò la Fabbrica di Santa Reparata, già da più anni sospesa. 1332. Si provisiona Giotto eccellente architetto, perchè sequiti la Fabbrica di Santa Maria del fiore (dies iſt eins mit S. Reparata und iſt eben der Dom) e non parta da Firenze.“

überſchaute nicht ſobald den großen freien Raum, als er erkannte, es ſei ein Buch, das täglich vor den Augen des Volks aufgeſchlagen daläge, welches aber nicht allein zur Ergötzung der Sinne durch buntes Formen = und Farbenſpiel, ſondern zur Erbauung und Belehrung dienen, welches die Seele erheben, die Phantaſie erweitern, das Nationalgefühl ſteigern könnte. Und eingedenk der glorreichen Vollmacht, die dem Gründer des Baues übergeben war *), „ein Gebäude aufzuführen, das an Pracht und Schöne nie übertroffen werden könne", entwarf Giotto den Plan einer neuen Façade und begann die Ausführung derſelben im Jahre 1334, nachdem das, was Arnolfo angefangen, abgeriſſen worden war. Wohl iſt es ein Werk geweſen, das an Pracht und Schöne wenigſtens in Italien nicht leicht übertroffen worden iſt, ein glänzendes Denkmal von Giotto's vielumfaſſendem Geiſte.

In den Haupteingang ſtellte er in vier Niſchen die koloſſalen Statuen der vier Evangeliſten; über demſelben ward eine weite reichverzierte Capelle angebracht mit Säulen

*) In dem „Libro alle Riformagioni" unter dem Jahre 1294: ...Atteso che la somma prudenza d'un popolo di origine grande sia di procedere nelli affari suoi di modo, che dalle operazioni esteriori si riconosca non meno il savio, che magnanimo suo operare, si ordina ad Arnolfo capo maestro del nostro commune, che faccia un modello osia di segno della rinovazione di Santa Reparata, con quella più alta e somma magnificenza, che inventar non si possa nè maggiore, nè più bella dall' industria e potere degli uomini, secondo che da più savi di questa città è stato detto e consigliato in publica e privata adunanza, non doversi intraprendere le cose del commune, se il concetto non è di farle corrispondenti ad un cuore, che vien fatto grandissimo, perchè composto dell' animo di più cittadini uniti insieme in un sol volere, molto più doversi ciò, considerata la qualità di quella cattedra".

und Thürmchen nach deutscher Weise, in welcher die Madonna mit dem Kinde auf einem Throne saß; ihre Augen leuchteten, als wären es wirkliche — da sie von Glas eingesetzt waren — ihr zur Seite standen die Patrone der Stadt, S. Zenobius und die heilige Reparata, und zwei schöne Engel hielten die Vorhänge des Throns, die aufs kunstreichste, so daß sie natürlichem Tuche gleich kamen, aus weißem Marmor gemeiselt waren. Ueber der kleineren Thür zur Linken war in einer zweiten Capelle die Geburt des Heilandes dargestellt mit vielen Hirten und Thieren, über der Thür zur Rechten der Tod der Maria, neben der, wie sie auf der Bahre ausgestreckt lag, Christus mit ihrer zum Kind gewordenen Seele im Arm und alle Apostel standen. Zwischen und über den Thüren in einzelnen Nischen sah man die Propheten des alten Bundes, die Apostel, und die Kirchenlehrer. Zwischen Säulen und bunten, mit schönen Reliefs gezierten Marmorfeldern erhoben sich, eine über die andere, Reihen von Loggien und Nischen mit vielen Thürmchen und Laubwerk, und in ihnen thronten und sprachen zum Volke herab Päpste und Könige, Helden und Dichter, und wer sich sonst ums Wohl des allgemeinen Lebens und der Republik verdient gemacht; da sah man den Papst Bonifazius VIII in aller Pracht und Würde, von zwei Diakonen umgeben; da stand Messer Farinata degli Uberti, der im Rath der siegreichen Ghibellinen sich allein der Zerstörung von Florenz widersetzt hatte; da standen Coluccio Salutati, Gianozzo Manatti, Poggi und viele andere ausgezeichnete Männer, und Raum war gegeben, daß auch verdienstvolle Nachkommen hier ihre Verklärung feiern konnten *).

*) Das Schicksal dieses ewig denkwürdigen Kunstwerkes ist so

Dies großartige Verfahren konnte bei den eben zu politiſcher Macht wie zu geiſtiger Regſamkeit aufgeweckten Florentinern nicht ohne Einfluß bleiben. Noch in demſelben Jahre 1334 wurde Giotto mit dem Bau des Glockenthurmes beauftragt, mit dem Bedeuten, er ſolle ein ſo herrliches Werk aufführen, deßgleichen man nicht bei Grie-

---

bitter, daß es der Italiener abſichtlich vergeſſen zu haben ſcheint; denn nie hörte ich dort davon ſprechen, obſchon die kahle Vorderwand des prächtigen Baues laut genug in die Welt hineinklagt. Noch lange nach Giotto's Tode — da Taddeo, Andrea Cione ,Philippo di Lorenzo und Brunelleschi Baumeiſter des Domes waren — hat man, ſeiner Zeichnung folgend, an dem Schmuck der Façade fortgearbeitet, doch nur etwa zwei Drittheile vollendet. Ferdinand II ſcheint die Beendigung beabſichtigt zu haben, doch that ihm ein Kapuziner Giovanni da Firenze, der zugleich Bildhauer und Architekt war, unter Vorlage einer eigenen neuen Façade, dar, die alte ſei wegen zu großen Gewichtes der Ornamente ohne Gefahr für den Bau nicht zu vollenden. Endlich 1583 am 22. Januar, unter der Regierung des Großherzogs Franz, auf Rath des Provveditore Benedetto Ugueeioni, und des Ingenieurs und Architekten Bernardo Buontalenti, der eine Façade im modernen Geſchmack aufzuführen verſprach, wurde die des Giotto herabzureißen angefangen, und dann in der Zerſtörung fortgefahren, bis kein Stein mehr auf dem andern ſtand. In Trümmern lagen Säulen und Capitelle und Marmorplatten, Statuen und Reliefs übereinander und wurden als Bauſchutt weggeführt; nur einige Propheten hatten ſich unter fremden Namen in die Kirche geflüchtet, wo ſie lange an der Stelle einiger fehlenden Apoſtel geduldet worden ſind, bis man ſie auch von da vertrieben. Andere haben eine Zeitlang an der Straße nach Poggio imperiale unter Cypreſſen geſtanden. Selbſt die Statue des Papſtes Bonifazius VIII, eine Arbeit des Andrea Piſano, welche noch vor einigen Jahren in einem Winkel des Gartens Valfonda geſtanden, iſt von dort verſchwunden. So muß man das Andenken an dieſes zu unſterblichem Ruhme errichtete Werk aus den beſtaubten Blättern alter Chroniſten hervorſuchen. Gio. Batt. Clemente Nelli in ſeiner Beſchreibung des Domes gibt eine, nach dem in der Opera des Domes aufbewahrten Modelle gefertigte, Zeichnung, Rondinelli eine Beſchreibung, die ſich durch das, was Vaſari im Leben des Andrea Piſano ſagt, ergänzen läßt.

chen und Römern in ihren beglücktesten Zeiten finden könne *). Der reiche, schlanke und edle Bau, wie ihn Giotto entworfen und zu bauen angefangen, und wie ihn nach dessen Tode Taddeo, des Meisters Zeichnung getreu, zu Ende gebracht, gibt Rechenschaft über die Art und Weise, wie Giotto dem Auftrag entsprochen, und ist ein zweites Zeugniß seines umfassenden, denkenden und dichterischen Geistes.

Die architektonischen Eigenthümlichkeiten und Schönheiten, als außerhalb des Zweckes meiner Darstellung liegend, lasse ich bei Seite und wende mich nur zu dem Schmucke des Baues, zu den bildnerischen Schätzen, die der weise und phantasiereiche Künstler für die untern drei Abtheilungen bestimmt hat, und die, zum großen Theil wohlerhalten, noch heute die Hauptzierde des Thurmes ausmachen, 54 Reliefs und 16 Statuen. Schon auf den ersten flüchtigen Blick sehen wir, daß wir nicht die herkömmlichen biblischen Geschichten (wenn auch biblische Gestalten) sondern eine Reihenfolge von Bildern vor uns haben, die der kürzeste Faden zum sinnreichen Gedicht zusammenzufassen vermag, das wir unbedenklich die Entwickelungsgeschichte menschlicher Bildung nennen können. Und wenn man erwägt, welche Kenntnisse und Fertigkeiten der Mensch erlangt haben mußte, ehe er es unternehmen konnte, den Bau eines solchen Thurmes aufzuführen, so muß man ge-

*) Concetto della republica fiorentina 1334. „Si vuole che superata l'intelligenza etiam di chi fosse atto a darne giudizio, si costituisca un edificio così magnifico, che per altezza, e qualità del lavoro venga a superare tanti, quanti in quel genere ne fossero stati fatti da' Greci, e da' Romani ne' tempi della loro più florida potenza". Siehe Richa l. c. T. VI. p. 62.

ſtehen, daß kein paſſenderer Inhalt für Schildereien an demſelben gefunden werden kann, als der von Giotto gegebene.

Die Schöpfung des erſten Menſchenpaares bildet in zwei Reliefs den Eingang des Ganzen; hierauf folgt — nicht der Sündenfall, ſondern die Folge davon — die Arbeit der Uráltern im Schweiße des Angeſichts, die Grundbedingung der Entwickelung aller menſchlichen Kräfte auf der Erde. Im vierten Felde ſehen wir Jabel als Stifter des Hirtenlebens im ſchützenden Zelt, weidende Heerden davor und den Hund, der unter einem Felsüberhang ein ſicheres Plätzchen ſich geſucht. Auf dem fünften Felde wird durch Jubal das Holz zu tönenden Inſtrumenten, im ſechſten durch Tubalkin das Eiſen bearbeitet. So weit ſchon war die Herrſchaft über die Natur gediehen, als ſie ſich wieder einmal für die Erſpähung ihrer Geheimniſſe rächte am Weinerfinder Noah, der auf dem ſiebenten Feld in ſüßer Beſinnungsloſigkeit neben ſeinem Weinfaſſe liegt. So weit die Bilder der erſten, weſtlichen, Wand: an der zweiten, ſüdlichen, erſcheint zuerſt ein nach dem Himmel ſpähender Greis mit einem Quadranten, vielleicht die Anfänge höherer Wiſſenſchaft oder noch wahrſcheinlicher die Anklänge an die Urreligion des Sternendienſtes zu bezeichnen; im zweiten Felde wird ein Mauerwerk aufgeführt; im dritten verſorgt bereits die Frau das Haus mit irdenem Geſchirr; im vierten hat der Mann ſeinen Beruf als Roſſebändiger gefunden; im fünften ſitzt die Frau am Webſtuhl. Wie ſich ſo das geſellige Leben feſter begründet, werden Geſetze nothwendig, deren Abfaſſung auf dem ſechſten Felde dargeſtellt iſt. Bald genügt nun die Heimath nicht mehr, nach der Ferne ſtreben die Menſchen; dieſe zu erreichen, bedürfen ſie beſonderer

Künſte, und als Symbol aller kunſtreichen Erfindung ſieht man Dädalus im ſiebenten Felde. Nun folgt auf dem erſten Bilde der öſtlichen Wand das Schiff, durch welches die Entdeckung neuer Länder, die Verbindung aller Geſchlechter der Erde möglich wird. Sei es nun, daß im nächſten Felde der durch jene Verbindung nothwendige Krieg, oder die Bezwingung feindlicher Naturkräfte ausgeſprochen iſt, wir ſehen darauf eine Herkulesgeſtalt und zu deren Füßen einen bezwungenen Kämpfer. Das nächſte Bild, wo der Stier zum Ackerbau verwendet dargeſtellt iſt, gibt der letzteren Deutung das Uebergewicht, ſo wie das folgende mit dem Roß am Wagen. Wie Dädalus den Uebergang zur öſtlichen Wand, ſo bildet von dieſer, die wegen der Thür nur mit fünf Reliefs geſchmückt iſt, das letzte, ein Greis mit geometriſchen Arbeiten beſchäftigt, den Uebergang zur nördlichen Wand, wo die edleren Künſte und Wiſſenſchaften, die Sculptur (durch Phidias), die Malerei (durch Apelles), die Grammatik (durch den lehrenden oder disputierenden Donatus), die Muſik (durch Orpheus), die Weltweisheit (durch Plato und Ariſtoteles), und die Aſtrologie (durch Tolomeus) vorgeſtellt ſind. — In der nun folgenden höheren Abtheilung ſchmücken die Vorderſeite die ſieben Cardinaltugenden, die zweite die ſieben Werke der Barmherzigkeit. Was an der folgenden ſei, habe ich nicht erkennen können, vielleicht ſind es die ſieben Seligpreiſungen; an der vierten Wand ſind die Sacramente, aber wunderlicher Weiſe nur ſechs; an der Stelle der „Buße" befindet ſich eine Madonna mit dem Kinde. — Auf dieſe beiden Abtheilungen erſtreckt ſich ſicherlich der Einfluß Giotto's, viele hat er ſelbſt gemeiſelt, vielleicht alle gezeichnet,

nach dem Zeugniß des Ghiberti *). Wie weit seine Angaben in Bezug auf die sechzehn kolossalen Statuen in der dritten Abtheilung beachtet geblieben sind, wüßte ich nicht zu sagen. Propheten, Patriarchen, Sibyllen und spätere Heilige von Donatello, Niccolo Aretino und Luca della Robbia füllen die Nischen. Nur die Transfiguration über dem Aufgang zum Thurm, von Andrea Pisano, können wir noch mit Wahrscheinlichkeit als von ihm angegeben betrachten.

Nach solchen Proben seines Geistes scheint uns Giotto als der Meister der neuen Kunst mit Recht Allen obenan gestellt worden zu sein, ja er mußte in der Geschichte der Menschheit selbst, als Einer, der das Reich des Geistes bedeutend erweitert, einen Ehrenplatz erhalten, den er sich mit Ablegen griechischer Roheiten in der Malerei, mit Einführen von Natürlichkeiten und Bewegungen in bildliche Darstellungen nicht erwerben konnte.

Sollen wir nun noch ein Paar Worte über Giotto als Mensch hinzufügen, so können wir uns unmöglich an die zum Theil unbedeutenden, zum Theil läppischen Histörchen halten, mit denen die Dichter des Buffalmacco ihre Leser zu unterhalten gesucht. Eher spricht sich seine Gesinnung in dem von Herrn von Rumohr aufgenommenen Gedicht aus, worin er das Lob der Armuth in Zweifel stellt. Doch haben wir, glaub' ich, andere Merkmale, die uns, wenn

*) Ghiberti Cod. c. fol. 8. —„Le prime storie sono nell' edificio, il quale fu da lui edificato del campanile di sta. Reparata, furono di suo mano scolpite e disegnate.“ Letzteres (disegnate) nehme ich nicht als ein Aufheben des scolpite, wie Herr von Rumohr, sondern als Zusatz. Doch können wir hierüber, als eine im Ganzen gleichgültige Sache, der Gewißheit entrathen.

auch nur wenige, doch charakteriſtiſche Züge des großen Mannes geben. Giotto war ein Menſch von faſt beiſpielloſer Thätigkeit und von einer hinreißenden Perſönlichkeit. Ich getraue mir dies mit der größten Beſtimmtheit auszuſprechen. Oder wie wäre es möglich, daß ein einzelner Menſch faſt alle Talente eines großen Landes an ſich gezogen, ſo daß es gewiſſermaßen zu ſeiner Zeit nur eine einzige Schule in ganz Italien gab, hätte er nicht alle geſelligen Tugenden in ſich vereinigt und Jeden zu feſſeln gewußt, der in ſeine Nähe kam? Oder wo hat noch ein Künſtler in ſo kurzer Zeit (von 60 Lebensjahren bleiben ihm etwa 40 zur Arbeit) ſo unendlich Vieles und an ſo verſchiedenen Orten geleiſtet? Denken wir uns nur lebhaft, wie er in Neapel, Rom, Aſſiſi, Florenz, Padua, Avignon und wo überall gegenwärtig ſein mußte, ſo werden wir über die Umſicht und Kraft erſtaunen, mit welcher er ſo Vieles und Verſchiedenes zu Ende gebracht, und ſo übertrieben daher auch ſeine Grabſchrift im Dom zu Florenz ſein mag — das Eine daraus iſt wahr geblieben: „Was bedarf es ſeiner Werke? Sein Name wird ewig ſo viel ſein als ein langes Gedicht".

Haben wir nun die Erweiterung des Gebietes darſtellender Kunſt und die Einführung des Gedankens in dieſelbe als das Verdienſt Giotto's erkannt, ſo bleibt uns eine zweite Frage, ob damit eine allgemeine Verbeſſerung der Kunſt bedingt ſei, übrig. Das Wenige, was wir mit Sicherheit als des Giotto Arbeit annehmen können, vorzüglich aber die Werke ſeiner von Geſchlecht zu Geſchlecht (faſt ohne Ausnahme) flüchtiger werdenden Nachfolger ſagen das Gegentheil.

Als weſentliche Aufgabe der frühern Kunſt, die ſich

mit der Darſtellung von beſtimmten Geſtalten und Geſchichten und deren Ausbildung beſchäftigte, hatten wir Würde und Lebendigkeit der Darſtellung, Feinheit und Tiefe der Empfindung und eine vollendete Ausführung erkannt. Aber ſo groß iſt die Macht des Gedankens, daß er uns nicht nur leicht von einem Gegenſtand zum andern fortreißt, ſondern daß er auch die Ausbildung des Einzelnen als ihm tief untergeordnet, ja als faſt unnöthig erſcheinen läßt, wenigſtens in einer Zeit, wo er zuerſt in neuer Weiſe auftritt. Wirklich werden die Mittel der Kunſt auf dieſem Punkte nur Schriftzeichen, bei denen Deutlichkeit genügt, und an die man erſt ſpäter die Anforderungen an Orthographie und Kalligraphie macht.

Dieſe Betrachtung führt uns zu dem, was wir in Giotto mangelhaft nennen müſſen, der, weit entfernt, die Zeichnung verbeſſert, die maleriſche Technik vervollkommnet oder den würdevollen Styl begründet zu haben, vielmehr nur zu Verſchlimmerungen die Hand geboten, die faſt ein Jahrhundert lang herrſchten und den nothwendigen Fortgang der Kunſt aufhielten.

Darin ſtimmen die angeblichen und die zuverläſſigen Werke Giotto's überein, wir thun ihm daher kein Unrecht, wenn wir uns vorläufig nur an letztere halten.

Die Bewegung, mit welcher der Heiland in dem mehr erwähnten Altarbild in S. Croce der Jungfrau die Krone aufs Haupt drückt, iſt durchaus nicht würdevoll zu nennen; daſſelbe müſſen wir von dem Madonnenbild in der Brera zu Mailand *) ſagen, auf welchem der Knabe die Mutter in die Wange kneift und ihr mit der anderen Hand

*) Mit der Unterſchrift: op magistri iocti d flora.

den Saum des Gewandes, da wo es die Bruſt bedeckt, aufreißt. Die Zeichnung der Geſtalten und namentlich der Köpfe, denen Maß, Schönheit und Möglichkeit abgeht, iſt äußerſt unvollkommen, wenigſtens im Vergleich mit frühern oder gleichzeitigen Werken, die maleriſche Behandlung, Farbenauftrag und Vermalung flüchtig, ja wirklich roh zu nennen*).

Sehen wir uns nun um, ob dem entgegen zur Ergänzung Giotto'ſcher Beſtrebungen nirgend etwas geſchah, ſo müſſen wir bedauern, daß der große Genius, der berufen war, neben Giotto die Rechte der alten Kunſt zu wahren, frühzeitig Italien verlaſſen und nach einem wahrſcheinlich nur kurzen Leben in Frankreich untergehen mußte, Symon von Siena.

Ich habe es hier vorausſetzlich mit dem Namen und den Lebensumſtänden Symon's, worüber hinlängliche Nachweiſungen bei della Valle und Herrn von Rumohr zu finden, nicht zu thun; nur Vaſari's Angabe, er ſei Giotto's Schüler geweſen, ſtelle ich im voraus in Abrede, als nicht nur unerwieſen, ſondern, wie ich glaube, unerweisbar. In Anſehung aber ſeiner künſtleriſchen Bedeutſamkeit wären wir auf noch weniger als bei Giotto (mit Verlaß) beſchränkt, hätte das Glück mich nicht eine Arbeit von ihm auffinden laſſen, die ſeinen Werth auf eine viel umfaſſende Weiſe uns kennen lehrt.

Von allen Werken, die Vaſari und die Späteren, namentlich der ſehr ausführliche Pater della Valle (Lettere sanese II, 79 sqq.), dem es um die Ehre ſeiner Vaterſtadt zu

*) Ich enthalte mich, die Charakteriſtik Giotto's von dieſer Seite, mehr ins Einzelne zu verfolgen, da dies von Herrn von Rumohr a. a. O. II, S. 60 ff. auf erſchöpfende Weiſe geſchehen.

thun war, mit hinreichender Begründung dem Meiſter Symon zuſchreiben, ſind gegenwärtig nur noch zwei bekannt und zugänglich: die große, freilich nur von ihm hergeſtellte Madonna im öffentlichen Pallaſte zu Siena und die Verkündigung in der Gallerie der Uffizien zu Florenz, mit denen wir uns für kunſtgeſchichtliche Zwecke wol begnügen könnten, wenn ſie nicht durch Ausbeſſerungen faſt zerſtört wären. Freilich ſollte ich auch ein Miniaturbild, welches eine, angeblich einſt dem Petrarca gehörige, Handſchrift ziert und durch einen beigeſchriebenen Vers *) ſich als Symon's Werk ausweiſen und wohl erhalten ſein ſoll, hieher zählen; allein einmal iſt es gar klein, um mit Sicherheit allgemeine Züge daraus zu entlehnen; anderntheils leugne ich nicht, daß ich gegen die Aechtheit der Verſe einige Zweifel hege. Von Symon ſelbſt rühren ſie gewiß nicht her, da er ſich ſchwerlich mit dem beinahe als heilig verehrten Virgil gemeſſen haben würde; und für Petrarca ſind ſie zu ſchlecht. Es hat faſt das Ausſehen, als ſeien ſie das Werk eines combinierenden Halbliteraten, der, der Tradition folgend, die Handſchrift für Petrarca's Eigenthum nahm, und deſſen Verehrung Symon's, ſeine Dankbarkeit wegen Laura's Bildniß kennend, den Schluß gezogen, kein Anderer könne ſeine Bücher geſchmückt haben, als der Freund von Siena, was er denn in zierlichem Latein ausdrücken wollen. Indeß habe ich das Blatt nicht geſehen, kenne auch keine zuverläſſige Relation (wohin ich die der italieniſchen Scribenten nicht rechne) und laſſe mich daher gern vom Gegentheil meiner Muthmaßung überzeugen, laſſe

*) Mantua Virgilium qui talia carmina finxit,
Sena tulit Symonem digito qui talia pinxit.

aber das Bildchen, wovon die eigene Anschauung mir fehlt, außerhalb gegenwärtiger Untersuchung.

Die Verkündigung in der Gallerie der Uffizien, eine Altartafel in tempera mit zwei Seitenflügeln, auf denen zwei Heilige abgebildet sind, ist urkundlich *) nicht allein des Symon Werk. Doch scheiden sich noch heutzutage ziemlich deutlich die beiden verschiedenen Handschriften; und die Composition (wol nur Ausbildung älterer Ueberlieferung und des Symon Werk) zeigt einen mit seinem Anschauungsvermögen tief in den Gegenstand eindringenden Meister voll ernsten Gefühles fürs Heilige, voll Sicherheit und Schärfe in der Wahl der Motive. Der Engel, der von der linken Seite der Jungfrau sich nähert, hat einen Myrtenkranz auf dem Haupt, und einen Myrtenzweig in der Hand; der Geist schwebt in Engelsglorie hernieder; Marien scheint ein heiliger Schauer zu überziehen. Mit etwas zusammen-, ja aufgezogener Schulter, in den weiten, blauen Mantel gehüllt, doch so, daß rechte Hand und rechte Schulter sich fast berühren mögen, wendet sie sich vom eintretenden Engel halb ab, wie Jemand, der über eine Erscheinung, ohne sich zu fürchten, erschrickt, die in seiner Phantasie der Wirklichkeit unmittelbar vorherging und doch unerwartet kommt. So ist der Körper zum Theil zurückgelehnt und abgewendet, der Kopf sieht scheu über die erhobene Schulter nach dem Engel; mit der niedergelassenen Hand hält sie das halboffene Gebetbuch.

Ueber die Ausführung des Gemäldes erlaubt uns die überaus starke Nachbesserung, ja theilweise Uebermalung kein sicheres Urtheil; nur nimmt man deutlich noch das ursprüngliche Edle

*) Unter dem Bilde steht: Symon Martini et Lippus Memmi de Senis me pinxerunt a. d. 1333.

der Geſichtzüge, wie der Geſtalten und deren Bewegung, und eine große, von Geſchmack geleitete, Vorliebe für Schmuck und Verzierungen wahr.

Ungleich bedeutender iſt das große Wandgemälde im Gerichtſaale des öffentlichen Pallaſtes zu Siena. Leider iſt es nicht nur ſehr zerſtört, ſondern auch in vieler Beziehung unzugänglich. Nicht nur, daß der Saal durch ſeine Beſtimmung und Anwendung gerade in der vorzugweis günſtigen Mittagſtunde geſchloſſen iſt, ſondern das Bild iſt auch durch Tiſche, Bänke, Katheder, Barrieren und hölzerne Wände ſo iſoliert, daß man es — zumal da, aus Vorſicht, keine Leiter zum Anlehnen und Emporſteigen bewilligt wird — nur aus der Tiefe und aus der Entfernung betrachten kann.

Großartig iſt der Eindruck des Gemäldes, das mit ſeinen Randverzierungen die ganze, vielleicht 40 Fuß breite und 50 bis 60 hohe Wand in der Tiefe des Saales einnimmt. Auf einem Throne, unter einem breiten Baldachin, der von vielen Heiligen getragen wird, umgeben und angebetet von vielen andern männlichen und weiblichen Heiligen, ſitzt Madonna mit dem göttlichen, ſegnenden Kinde. Auch das einfaſſende Band iſt mit den Bildniſſen vieler Heiligen geſchmückt. Die Anordnung iſt durchaus edel; trotz der vielen Köpfe und Heiligenſcheine iſt keine Ueberladung darin, im Gegentheil ſondern ſich die Gruppen, und mit einem durchgebildeten Gefühl iſt die Horizontale vermieden, welche auf eine läſtige Weiſe in gleichzeitigen florentiniſchen Werken (z. B. dem Paradies von Andrea Cione in S. Maria novella, und der Krönung Mariä von Giotto in S. Croce) vorherrſcht. Dieſer, die Eintheilung des Raumes beherrſchende Schönheitſinn leuchtet auch aus den wenigen Thei-

len hervor, die ſich als urſprünglich und unberührt bewähren.

Namentlich gilt dies von dem Kopf der Madonna und dem Chriſtuskinde, von welchen vorzüglich erſtere in Großheit und Schöne der Form, und Innigkeit und Tiefe des Ausdrucks die glücklichſte Vereinigung von alter und neuer Kunſt, wie ſie in einer Zeit, wo vollendete Zeichnung und Modellierung noch nicht wiedergefunden, nur möglich war, darſtellt, und wie ſie nur einem der begabteſten Geiſter, von geübter Hand unterſtützt, gelingen konnte. Della Valle nennt als Meiſter des Gemäldes Mino di Turrita und ſchreibt dem Symon nur die Wiederherſtellung zu *). Ich geſtehe, daß ich nichts im Gemälde gefunden, was ich für älter halten könnte als die Madonna und das Kind (wol dagegen viele neuere und meiſt rohe Ausbeſſerungen), und habe die ſtärkſten Gründe, anzunehmen, daß jene von der Hand Symon's ſind. Unter der Jahrzahl 1315 ſteht überdies ſein Name, obſchon nebſt unerklärlichen Buchſtabenfragmenten, in erhöhter, wie's ſcheint ausgehauener, Schrift unter dem Bilde **), und in dem Archiv kommt erſt 1321 eine Zahlung an ihn für Ausbeſſerung des Gemäldes vor ***). Uebrigens zeigen ſich im ganzen Werke die Spuren der ſchon bei der Verkündigung erwähnten eigenthümlichen Verzierungsluſt.

---

*) Ohne, aus obenangeführten Gründen, das, was ich geſehen oder nicht geſehen, für unumſtößlich zu halten, mache ich nur darauf aufmerkſam, daß, wenn dem Symon die „rinovazione" der Madonna des Mino aufgetragen worden iſt, darunter nicht etwa nur eine Ausbeſſerung nothwendig zu verſtehen ſei, da mit demſelben Ausdruck dem Arnolfo — um nur ein Beiſpiel anzuführen — der neue Dombau in Florenz übertragen worden iſt.

**) S...a man di symone mille trecento quindici.

***) Das Document ſiehe bei Rumohr l. c. II, 118.

Ob das Ganze al fresco gemalt sei, konnte ich obgenannter Hindernisse wegen nicht erkennen. Deutlich aber sah ich um den Kopf der Madonna, und das Kind die Nähte. Wie aber der Farbenauftrag selbst beschaffen, welche Eigenheiten der Meister im Contourieren oder Ausführen gehabt, dies wie alles Einzelne zu erforschen, halte ich gegenwärtig nicht wohl für möglich.

Wie interessant war mir's daher, als ich gelegentlich Bruchstücke eines Bildes fand, an denen ich sogleich die Eigenthümlichkeiten der Schule von Siena und eine hohe Meisterschaft wahrnahm. Vom Glück unterstützt, kam ich mehren andern auf die Spur und schloß auf das wenigstens frühere Vorhandensein eines umfassenden Altarschmuckes, dem die zerstreuten Glieder angehörten; ich setzte mir das Ganze zusammen, wie es konnte und mußte gewesen sein, und erlebte wirklich die Freude, eines Tages in einem Winkel der Stadt das Mittelbild und die noch fehlenden Theile aufzufinden, und unter jenem die deutliche Unterschrift mit goldenen Lettern: Symon de Senis me fecit, zu entdecken. Der Umstand, daß Alles, was ich von diesem Werke aufgefunden, vollkommen gut erhalten und unberührt von späterem Pinsel geblieben ist, erhöhte den Werth des kostbaren Fundes und ließ es mich verschmerzen, daß ich, trotz aller Anstrengung, die noch fehlenden Theile eines Seitenflügels nicht auffinden konnte.

Obschon vielfältige Hindernisse die gänzliche Vereinigung der zerstückten Glieder dieses unvergleichlichen Werkes fast unmöglich machen, und daher der unmittelbaren Anschauung einer der befriedigendsten Kunstgenüsse nie zu Theil werden dürfte, so ist doch für die Kunstgeschichte ein unschätzbares Gut gewonnen, aus welchem wir, wenn auch

nicht unbedingt Symon's Art und Weiſe der Auffaſſung geſchichtlicher Gegenſtände, doch die ſeiner Anſchauung überhaupt erkennen können, und woher uns eine ſichere Kenntniß aller ſeiner techniſchen Eigenthümlichkeiten und ſomit das Mittel kommen kann, noch andere Werke ſeiner Hand aufzufinden, dagegen unechte zu ſondern. Wir lernen neue, oder wenigſtens nicht hinlänglich gewürdigte Vorzüge der ſieneſer Schule und ihres großen Meiſters kennen, und begreifen nun das Lob Petrarca's, das Vaſari ſo viel höher als ſeine Urſache ſchätzt, und ſtimmen mit Ueberzeugung in den Ausſpruch della Valle's, daß die Kunſt in Italien um ein Jahrhundert früher zur Vollkommenheit gekommen, wäre Symon nicht nach Frankreich gegangen.

Das genannte Bild betreffend, ſo bilden ſieben größere Tafeln, deren jede wiederum aus vier kleineren zuſammengeſetzt iſt, das Ganze, das einen Flächenraum von ungefähr 8 Fuß (bayr.) Höhe und 12 Fuß Breite eingenommen haben muß.

Das Mittelbild iſt die Madonna mit dem Kinde, letzteres nur in Verbindung mit der Mutter, nach der es aufblickt und an deren vom Kopf herabhangenden Mantel es mit der Rechten faßt, während die Linke ein Buch hält; ein leichtes Hemdchen bedeckt den Körper, Oberarme und Schenkel. Die Mutter aber ſchaut nach der Gemeinde. Die Züge ſind, wenigſtens beim Kinde, weniger großartig, als anmuthig, der Ausdruck der Madonna milde Wehmuth. Unter dem eng den Kopf umſchließenden und über die Schulter herabfallenden Mantel zieht ſich ein feiner weißer Schleier in dünnen Falten. In den beiden Feldern darüber ſieht man die Engel Gabriel und Michael, erſterer mit dem

Myrtenzweig und lieblich von Angeſicht, letzterer gerüſtet, mehr ernſt und den Palmenzweig haltend. Den höchſten Giebel ſchmückt das Bildniß Chriſti, als des ewigen Gottes *), die Rechte zur griechiſchen Segnung erhoben, die Linke ein aufgeſchlagenes Buch haltend mit der Inſchrift: ego sum *A* et Ω, principium et finis. Der Mantel iſt ſo über die Tunica geſchlagen, daß er die rechte Schulter ziemlich frei läßt, von der linken dagegen in Falten herabhängt. Im Predell unterhalb der Madonna iſt eine von der gewöhnlichen abweichende Vorſtellung der Pietà: der todte Chriſtus mit übereinandergeſchlagenen Händen im offenen Sarge ſitzend, daneben Maria, ſchmerzlich auf ihn deutend, und Markus, das Evangelium ſchreibend. Bei den Nebenbildern zieren Propheten die Giebel, die durch beigeſchriebene Worte, wie: ecce virgo recipiet filium et vocabit eum etc., oder wie Moſes durch die Geſetztafeln kenntlich gemacht ſind. Die kleineren Räume darunter theilen ſich je in zwei Felder und enthalten die zwölf Apoſtel. Nun folgen in den ſechs größeren mehre Heilige der chriſtlichen Kirche, offenbar die Schutzpatrone der Stifter des Bildes, und zu ihnen gehört die heilige Katharina, die man in getreuer, obſchon ſehr verkleinerter Nachzeichnung auf dem vierten Blatt nachſehn kann, und welche mit dem Kopf der großen Madonna im öffentlichen Pallaſte die deutlichſte Verwandtſchaft zeigt. Das Predell endlich enthält abermals in ſechs getheilten Räumen zwölf Heilige, deren Wahl jedenfalls auch mit der Stiftung des Werkes in Verbindung ſteht. Wie ich übrigens ſchon oben erwähnte, habe ich die Stücke

*) Vergleiche Dr. Schorn's Nachrichten über ein neugriechiſches Malerbuch. „Kunſtblatt 1832", S. 4.

der ſiebenten Tafel, die aber nothwendig in den Zuſammenhang gehören, noch nicht aufgefunden.

Was nun die Weiſe der Anſchauung betrifft, die dieſem ganzen Werke zu Grunde liegt, ſo iſt ſie bei weitem ernſter, tiefer, ergreifender, als wir ſie bei den meiſten gleichzeitigen Florentinern, namentlich in des Giotto beglaubigten Werken, finden, und Ruhe, Würde, Adel, mit einem Worte Heiligkeit ſpricht aus allen Geſtalten und deren Bewegungen, für die zuverläſſig ältere und zwar griechiſche Vorbilder aufzufinden wären. Vorherrſchend iſt das Gefühl für Schönheit und Feinheit der Züge, die durchaus ideell gehalten ſind; die Zeichnung ſicher, aber nicht ohne Mängel, z. B. an ſeitwärts gewandten Köpfen an der Stelle, wo Augenhöhle, Schläfe und obere Kinnlade zuſammentreffen, oder am Munde, der von der rechten Stelle gerückt erſcheint. Die Augen ſind ins Längliche gezogen, die Thränenwinkel aber deutlich ausgebildet, wodurch ſie ſich genugſam von den formloſen giotteskeu unterſcheiden, die Augenbrauen mangeln individueller Bewegung und ſind doch gefühlt, die Naſen fein und meiſt ein wenig überhängend, die Lippen weich und voll, die Mundwinkel faſt durchgängig etwas ausgerundet. Alle Verhältniſſe der Theile unter einander und der Zwiſchenräume ſind edel, nirgend der Kopf weder in die Höhe noch Breite gedrückt. Nur die Hände ſind ſehr ſchmal, und die zierliche Länge der Finger übertrieben, auch fehlt die Andeutung der Knöchel, wodurch eine nicht erfreuliche Weichheit entſteht. Sonderbar iſt die Anordnung der äußerſt fein gezeichneten Haare, die oft wie Perrücken den Kopf umſchließen und, im Nacken mit einem Band zuſammengebunden, über denſelben hinabhängen. Von eigentlicher Rundung iſt keine Rede, doch ſind Licht- und Schat-

tenmaſſen geſondert und ſind für den Ausdruck benutzt. Dieſer ſelbſt iſt überall von durchdringender Innigkeit und Wahrheit, und wunderbar zieht über alle Geſichter ein ſanfter Duft, der uns die Heiligen in eine (obſchon leuchtende) Ferne rückt, ein Gefühl faſt unwiderſtehlicher Sehnſucht im Beſchauer rege macht und uns einen Blick in die ahnungsreiche, nur von durchſichtigem Schleier umwobene Seele des Künſtlers thun läßt, der, ausgerüſtet mit den Anlagen zu höchſter Vollendung, noch in der Macht der ungeübten und unfreien Kindheit der Kunſt gehalten wird.

Nichts deſto weniger erregt der techniſche Theil des Werkes unſre größte Bewunderung, ſo daß in dieſer Beziehung (aber auch nur in dieſer) allein die alten Niederländer zur Vergleichung genannt werden können, bei denen auch meiſtentheils die Frage nach dem Wie? der Entſtehung unbeantwortet bleiben muß.

Das Bindemittel iſt eine äußerſt feine und flüſſige (nach meinem, freilich unmaßgeblichen, Dafürhalten mit Wachs gemiſchte) Tempera; denn die Untermalung, die bei der Carnation faſt nur eine Modellierung aus geblichem Weiß ins grünliche iſt, ſcheint wie gegoſſen; ein ſolcher Fluß und Schmelz bindet die verſchiedenen Töne. Das Roth auf Wangen und Lippen iſt zart vermalt, ſo wie das Ganze durch die feinſten Strichelchen äußerſt glatt und vollendet erſcheint. Auf der Oberlippe ſind immer vor der Umbiegung ins Rothe helle Lichter aufgeſetzt. Die Lichter in den Gewändern, namentlich den weißen, ſind ins Flüſſige zart verfließend aufgeſetzt; übrigens ſind die Falten weich, ohne ſcharfe Brüche und durchſchneiden nie die Form. Nur iſt in den Tiefen ein Lack angewandt, der an einzelnen Stellen ſchwarz geworden und (vielleicht bei einem

Brand) in Blaſen aufgegangen iſt. Die Geſtalten ſind mit feſtem Contour umzogen, einzelne Theile (wie Augen, Lippen u. ſ. w.) mit rother Farbe; die Haare ſind mit einer ſonſt nur den Deutſchen eignen Feinheit und Zierlichkeit mehr gezeichnet, als gemalt. Die Färbung iſt vielleicht licht (was ich aus der grünlichen Schattierung des Fleiſches ſchließe); doch iſt vor der Reinigung der Bilder darüber nichts zu entſcheiden. Gegenwärtig haben ſie ein ſehr byzantiniſches Colorit, doch eine Tafel mehr als die andre, was dafür ſpricht, daß daſſelbe ein Werk der Zeit und der Bedrängniſſe ſein mag, die ſie erlebt haben. — Ganz beſonders hat nun Symon bei dieſen Gemälden, die offenbar den Hauptſchmuck einer Kirche einſt ausmachten, ſeiner ſchon mehrfach erwähnten Verzierungsluſt gehuldigt, um das Ganze ſo prächtig als möglich zu halten. Nicht nur ſind alle Heiligenſcheine auf das mannigfachſte mit Blättchen und Perlchen ausgefüllt, die mit Hülfe vorhandener Formen in den Goldgrund gepreßt wurden, ſondern es mangelt auch nicht an Perlen und Edelſteinen, die ſo kunſtreich und fleißig gemacht ſind, wie ich ſie noch auf keinem italieniſchen Bilde geſehen, und die Gewänder ſind mit Verzierungen geſchmückt, bei denen man nicht weiß, ſoll man mehr den Geſchmack oder die Geduld bewundern, mit denen ſie gezeichnet ſind; doch ſind natürlich ſolche nicht überall angebracht, wie denn Johannes der Täufer nicht im Pupurmantel, ſondern im härenen Gewand, und Thomas von Aquin in einfacher Mönchstracht erſcheinen. Iſt dagegen eine Krone, ein Mantel, wie bei der Königstochter Katharina, eine biſchöfliche Tiara zu machen, ſo wird auch das Schatzkäſtlein aufgethan. Uebrigens hält ſich Symon in einem beſtimmten Kreis von Ornamenten, die ſehr wohl als Wünſchelruthe zu gebrau-

chen sind. Hier will ich doch nicht übergehen, auf eine Form besonders aufmerksam zu machen, die ich häufig am Rande von Gewändern gefunden, und die ich lange für willkürliche Zeichen genommen, bis mich eine mit denselben Charakteren deutlich geschriebene Unterschrift, die sich unter dem Madonnenbild von Giotto in der Brera zu Mailand findet, überzeugte, daß es Buchstaben seien. Vielleicht liegen in diesen Randglossen noch manche wünschenswerthe Notizen verborgen, und es wäre eine nicht uninteressante Aufgabe für Sprachenforscher, diese Geheimschrift zu entziffern. Ich habe die Vermuthung, daß man damit Griechisches geschrieben hat, weil auf dem großen Altarblatt von Francesco Traini in S. Katharina zu Pisa dieselben Schriftzeichen in den Büchern des Plato und Aristoteles angewendet sind, und es früge sich, ob vielleicht auf ältesten byzantinischen, oder italisch-griechischen Bildern dergleichen vorkäme, worüber ich noch keine Untersuchungen angestellt habe.

Um indeß auf unser Werk zurückzukommen, bleibt mir noch übrig, von den Schlüssen zu sprechen, die das Ergebniß wiederholter und aufmerksamer Betrachtung sind, die mir, da ich das Ganze im Umriß in der Größe des Originales getreulich abgezeichnet, noch theilweis zu Gebote steht.

Vor Allem ist die Gewißheit daraus zu entnehmen, daß Symon kein Schüler Giotto's war; vielmehr sind wir an eine von dessen Einfluß ganz isolierte, wenigstens unabhängige Kunstentwickelung gewiesen, deren Anfänge nach Griechenland weisen, und in welcher als unmittelbarer Vorgänger Symon's Duccio di Buoninsegna von Siena dasteht, der in ersterem seine Vollendung zu feiern scheint. Ohne dies indeß mit historischer Gewißheit aus-

ſprechen zu wollen, erinnere ich nur daran, daß die lokalen und Zeit-Verhältniſſe die Annahme begünſtigen; denn 1310 am 8. Juni wurde des Duccio große Tafel in Proceſſion in den Dom gebracht, und bis 1339 kommt ſein Name in den Büchern der Domverwaltung vor; 1336 aber wird Symon nach Avignon berufen.

Die Technik iſt bis auf kleine Eigenthümlichkeiten dieſelbe, aber vorzüglich iſt die Baſis der Anſchauung, dieſes durchgehende reine Gefühl fürs Heilige, der Zug nach der Schönheit und die Achtung vor dem Alterthümlichen Beiden gemeinſchaftlich. Da nun dieſes Dinge ſind, die ſich zunächſt vom Meiſter auf den Schüler fortpflanzen, ſo bin ich ſehr geneigt, an ein ſolches Verhältniß zwiſchen dieſen beiden großen Menſchen zu glauben; am wenigſten aber ſtellt ſich eine Verbindung mit Giotto her, deſſen Eigenthümlichkeit — nach dem bereits Geſagten — nicht in ausgebildeter Technik, und fleißiger Behandlung, nicht in Geſchmack und Schönheitſinn, und in Weiterbildung überlieferter Formen, ſondern in einer kühnen Phantaſie, lebendigen Darſtellweiſe und flüchtigen, faſt rohen Ausführung beſtand. Deshalb wird es mir auch ſchwer, dem Herrn von Rumohr beizupflichten, wenn er (l. c. II, 92) von Symon ſagt, „er habe, wie Giotto unter den Florentinern, ſo unter den Sieneſern der neuen Richtung von der Nachbildung und Vervollkommnung altchriſtlicher Typen zur Beſchauung und mehrſeitigen Auffaſſung des Lebens hinüber die Bahn gebrochen.“ Gerade umgekehrt ſcheint mir die Welt ſeiner Anſchauungen, erfüllt mit den Gebilden heiliger Ueberlieferung, ihn von der ihn umgebenden abgehalten zu haben; und gerade daher erkläre ich mir ſeinen hohen religiöſen Ernſt, ſeinen vorwaltenden Geſchmack und Schön-

heitſinn und die Freiheit und Tiefe des Ausdrucks, da nichts ſo ſehr in der Kunſt verwirrt, als die nicht vollkommen dienſtbar gemachte Natur, welches Letztre nach dem damaligen Stand der Entwickelung nicht möglich war. Von dieſem Geſichtspunkt aus muß ich auch die großen geſchichtlichen Darſtellungen im Campo ſanto zu Piſa und in der ſpaniſchen Capelle in S. Maria novella von Florenz betrachten, welche dem Vaſari zufolge dem Symon zugeſchrieben werden. Zuerſt muß ich bemerken, daß, da Vaſari die einzige Quelle für dieſe Annahme iſt, bereits ein großer Zweifel daraus entſpringt, daß er ohne Unterſchied drei Wände in gedachter Capelle dem Symon zuſchreibt, von denen wenigſtens zwei (die dritte iſt faſt zerſtört) von ſo auffallend verſchiedener Hand ſind, daß man kaum glauben kann, er habe ſie jemals angeſehen. Wollen wir nun eine derſelben in unſre Unterſuchung ziehen, ſo muß es die öſtliche ſein, die wenigſtens mit den genannten Bildern im Campo ſanto hinlängliche Uebereinſtimmung zeigt. Letztre ſtellen den Anfang der Lebens- und Wundergeſchichte des heiligen Ranieri in drei Abtheilungen dar und ſind durch das weitverbreitete Werk von Laſinio als allgemein bekannt anzunehmen. Das Bild in der ſpaniſchen Capelle, leider! noch in keiner Abbildung vorhanden, iſt bekannt unter dem Namen der ſtreitenden und ſiegreichen Kirche. Es füllt den ganzen großen Raum der öſtlichen Wand der Capelle und umfaßt faſt alle höheren Beziehungen des Lebens. Papſt und Kaiſer als die oberſten Schirmherrn der Kirche (die durch den Dom von Florenz repräſentiert iſt) ſitzen, im untern Theil des Gemäldes, auf einem Throne; Hunde in Dominicanerfarben (Domini cani) verjagen ketzeriſche Wölfe, andre hüten Schafe. Zur Seite des Kaiſers ſtehen weltliche, zu der des Papſtes geiſtliche

Räthe und allerlei ausgezeichnete Männer und Frauen. Auf verſchiedene Weiſe ſind die menſchlichen Verirrungen dargeſtellt, und die Mittel, ſie unſchädlich zu machen; der Weg zum Himmel zeigt ſich über der Kirche und wird vom heiligen Dominicus der zuhörenden Menge nachdrücklich empfohlen, und Petrus empfängt die Begnadigten und öffnet ihnen die Pforten des Paradieſes, in welchem Chriſtus in weiter Engelglorie thront. Man erkennt in vielen Perſonen die Abſicht einer Portraitähnlichkeit, in allen Annäherung an individuelle Formen; die Darſtellung iſt lebendig, alle Bewegungen äußerſt natürlich, die Coſtüme offenbar aus der Zeit, man kann ſagen von Markt und Straße, genommen. Daſſelbe gilt von den Wandmalereien in Piſa, bei denen die Aufgabe das tägliche Leben noch näher rücken mußte. Die Technik weicht allerdings von der gewöhnlichen florentiner etwas ab, die Zeichnung iſt ſchärfer, und magrer, das Colorit durch röthliche Schattengebung eintöniger, trockner, dagegen die Behandlung nur um weniges feiner. Eigenheiten wie die rothen Contoure um Naſe, Mund ꝛc., und die ſtrichweiſe Zeichnung der Haare erinnern allerdings an Symon; allein in Auffaſſung der Charaktere, in Zeichnung und Ausbildung der einzelnen Formen, in Ausdruck, in Färbung, Bekleidung ꝛc. zeigt ſich nicht die mindeſte Verwandſchaft mit ihm, und ſelbſt von der Verzierungsluſt, die ihn ſo treu begleitet und hier ſo reichen Anlaß gefunden hätte, ſieht man keine Spur. Endlich tritt als Hauptmerkmal des genannten Bildes der Gedanke hervor, während mir Symon durch und durch Empfindung zu ſein ſcheint, der Zug, durch welchen er ſich am deutlichſten von Giotto und deſſen Wirkſamkeit (Schule) unterſcheidet, in welche denn auch vorausſetzlich

die jenem zugeschriebenen Wandgemälde gehören mögen. Inzwischen bin ich nicht in dem Stande, sie mit Bestimmtheit dem Symon ab- und einem andern Meister zuzusprechen; das Ergebniß meiner Vergleichungen ist nur, daß sie, solange noch nicht unwiderlegliche Documente sie als Symon's Arbeiten bethätigen, unter dessen Werken nicht mehr genannt und der Darstellung seiner Eigenthümlichkeit zu Grunde gelegt werden dürfen.

Dagegen glaube ich mit Sicherheit einige andre, wenn auch sehr kleine Bilder als seine Arbeit bezeichnen zu können. Erst einen Täufer Johannes mit der Unterschrift: me fecit 1333, der, wegen seiner schlagenden Uebereinstimmung mit dem obigen Altarbild, zugleich die ungefähre Zeit der Entstehung von diesem angibt, und der — selbst das Fragment eines größeren Werkes, das ich noch aufzufinden Hoffnung habe, weshalb ich mich vorläufig näherer Beschreibung enthalte — mich lange an der richtigen Zusammenstellung von jenem hinderte, mit dem ich es so lange in Verbindung glaubte, als ich den wirklich dazu gehörigen Johannes Baptista fand.

Dann bewahrt die Akademie in Siena unter vielen andern ein kleines Hausaltar, von ausgezeichneter Schönheit und Vollkommenheit. Madonna in der Mitte halb knieend hat das Kind auf dem rechten erhobenen Schenkel, das die eine Hand zur griechischen Segnung aufhebt, während die andre einen Stieglitz ziemlich unsanft hält. Auf dem linken Flügel steht Johannes der Täufer, auf dem rechten ein Bischof. Alle geistigen und technischen Kennzeichen stimmen mit dem großen Altarwerk überein, es ist wohl erhalten, und bei weitem das schönste der Art, das mir bisher vorge-

kommen. Unbedenklich zähle ich es zu den lieblichſten Bildern von Symon's Hand.

Ich zweifle auch nicht, daß ernſthafte Nachforſchungen nach den Werken von ihm in Siena, und vornehmlich auch in Avignon, zu den erfreulichſten Ergebniſſen für die Geſchichte chriſtlicher Kunſt führen werden. Dieſen weiteren Forſchungen iſt es aufbehalten, zu beſtimmen, ob Symon auch an den Verdienſten Giotto's, am Gedankenreichthum Antheil habe; vorläufig wiſſen wir wenigſtens mit Gewißheit, daß er das, was jenem fehlte, Würde, Schönheit und Ausführung, werthſchätzte und ſeinen Bildern gab, und ſomit ein Halt- und Wendepunkt für die im nächſten Jahrhundert in ihrem Leichtſinn dem — ohne Umkehr — unvermeidlichen Ende zueilende Kunſt wurde.

Ambruogio Lorenzetti.

In der Geschichte der Erfindungen gibt es viele Beispiele, bei denen es uns unbegreiflich scheint, daß das Neuerfundene nicht schon vordem Jedermanns Eigenthum war. Dergleichen ereignet sich sogar auch bei den bildenden Künsten, bei denen doch Alles auf Persönlichkeit zu beruhen scheint, und seit Giotto das Ei auf den Tisch gestellt und die herkömmlichen Schranken der Malerei überschritten, wußten alle Andern Bescheid.

Ob schon Symon von den neuen Mitteln Gebrauch gemacht, muß, wie aus dem Vorigen erhellt, noch in Frage bleiben; dagegen finden wir bei dessen jüngerem Zeitgenossen Ambruogio Lorenzetti bereits freie Compositionen, umfassende Allegorieen.

Die meisten Werke dieses schöpferischen Geistes sind zu Grunde gegangen; von den von Ghiberti mit großer Theilnahme beschriebenen Geschichten eines christlichen Märtyrers bei den Minoriten zu Siena ist nichts mehr zu sehen; eine große Tafel, aller Wahrscheinlichkeit nach dieselbe, die della Valle in S. Agnese gesehen, und welche nach Herrn v. Rumohr in einem Raume der scuole reggie aufbewahrt sein sollte, ist von dort spurlos verschwunden.

Dagegen sind die Wandgemälde in der sala delle

balestre im öffentlichen Pallaſte zu Siena noch ziemlich wohl erhalten, und da ſie das einzige zugängliche Werk des Meiſters ſind und ſo entſchieden in die neue Richtung eingreifen, bisher aber von Niemand ausführlicher beſchrieben worden *) — obſchon der deutſche Herausgeber des Lanzi ihnen den Platz neben dem Triumph der Kirche in S. Maria novella mit allem Recht anweiſt —: ſo wird es nicht überflüſſig erſcheinen, dieſelben in ihrem Zuſammenhang und ihrer Ausdehnung näher zu betrachten.

Im Voraus will ich bemerken, daß der Ort, wo ſich die Gemälde befinden, der Pallaſt der Neuner war, d. i. derer, die Siena zu jener Zeit, jedoch unter Verantwortlichkeit vor dem deutſchen Kaiſer, beherrſchten, und zwar bei faſt ununterbrochenen Parteikämpfen und dem Wechſel von ſchlechter und gerechter Regierung. Zur Ueberſicht der Gemälde iſt es nöthig, ſich mit dem Rücken gegen die Fenſter zu ſtellen, um die Hauptwand vor ſich zu haben. Es wird nicht ſchwer fallen, als den Stoff der Darſtellung gutes und ſchlechtes Regiment und die Folgen von beiden zu erkennen.

In der Mitte, auf hohem Thron, gewiſſermaßen heilig und unverletzlich, fremd dem Schwanken zwiſchen Gutem und Böſem, ſitzt der Kaiſer, umgeben von Eigenſchaften und Tugenden, die nur das günſtigſte Vorurtheil der in Italien immer fremden Macht beilegen konnte. Sechs weibliche Geſtalten ſitzen, drei zu jeder Seite des Thrones, ſie weiſen ſich durch Beiſchriften als Klugheit, Tapferkeit und

*) Unbegreiflicher Weiſe ſieht Herr v. Rumohr darin nur eine Darſtellung des ſtädtiſchen und ländlichen Lebens, alſo ein Genrebild, mit welcher die allegoriſchen Geſtalten in gar keiner Verbindung ſtehen.

Frieden, Hochherzigkeit, Mäßigung und Gerechtigkeit aus. Ueber dem Kaiſer ſchweben Glaube, Liebe und Hoffnung, der Glaube mit dem Kreuz, Liebe mit dem brennenden Herzen, Hoffnung nach einem aus den Wolken ſehenden Geſicht ſehend. Dieſe, ſowie vorzüglich die frühern Figuren laſſen uns genau den Unterſchied der Sieneſer von den Florentinern wahrnehmen, welche erſtern, wie ſie in der Technik den Neugriechen gefolgt, ſo für die Ausbildung der Form ſich der Antike als Vorbildes bedient. Vor allen ſpricht die Friedensgöttin, eine ſanfte Geſtalt, von edlen Geſichtzügen, mit dem Oelzweig im Haar, ſorglos den Kopf in der Hand wiegend, halb geſtreckt auf dem Polſter ruhend, an; in tauſend Falten, die die ſchönen Glieder nicht verhüllen, legt ſich das weiße Gewand um ihren Körper, wie wir es wol an antiken Sarkophagfiguren ſehen, und nur der milde ſprechende Ausdruck des Geſichts überzeugt uns, daß wir uns wirklich auf dem Gebiete der neueren Kunſt befinden. Unter dem Kaiſer ſieht man einen Zug von Bürgern und Rittern in der Richtung nach der rechten Seite, wo eine weibliche Geſtalt auf dem Throne ſitzt, in der wir die gute Regierung erkennen, der jene huldigen. Sie blickt empor, als ob ſie höherer Eingebung bedürfte oder gewärtig wäre, ihr Weſen iſt durch die Worte „Diligite iustitiam" näher bezeichnet. Ueber ihr ſieht man die Weisheit, geflügelt, unter ihr die Eintracht in Verbindung mit dem Bürgerzug. Neben dem Throne ſieht man die zwei Gewalten distributiva, die Gute und Böſe ſondert, und communicativa.

Die bereits gerühmten maleriſchen Verdienſte wiederholen ſich hier und gehen durch das ganze Werk. Unter dem Bilde ſtehen zu etwa nöthiger Erläuterung folgende Verſe:

Questa santa virtù la dove regge
Induce ad unità li animi molti.
Et questi acciò riciolti
Un ben commun per lor siguor si fanno

Lo qual per gobernar suo stato elegge,
Di non tener giammai gli occhi involti
Da lor splendor de volti
De le virtù, che'ntorno a lui si stanno.

Per questo con triunfo a lui si danno
Censi tributi e signorie di terre,
Per questo senza guerre
Seguita poi ogni civile eletto
Utile, necessario e diletto.

Nachdem ſo der Künſtler das Weſen einer guten und gerechten Regierung dargeſtellt und geprieſen, galt es auch, deren Folgen zu ſchildern, was im Fortgang des Gemäldes auf der rechten Seitenwand geſchieht. Stadt und Land genießen die Früchte einer weiſen Staatsordnung: Handel und Wandel auf Markt und Straßen; Tanz und Fröhlichkeit an allen Enden der Stadt; vor den Thoren blühendes, wohlbebautes Land, und Bauern, die es pflegen, oder deſſen Früchte ſammeln. Freilich ging die Darſtellung über die Kräfte des Künſtlers, und durch einen Mißgriff verwandte er dieſe mehr auf die Abbildung einer ganzen Stadt mit vielen Häuſern, Straßen und Plätzen und einer weiten Feldfläche davor, ſtatt die menſchliche Geſtalt vorzugweiſe als Mittel, ſeinen Gedanken auszuſprechen, zu benutzen. Wie ers eingerichtet hat, ſo verlieren ſich die kleinen Grup-

pen der Tanzenden, Ackerbauenden u. ſ. w, die oben in der Luft ſchwebende nackte Geſtalt mit dem Galgen voll Gehenkter, die Sicherheit vorſtellend, in dem großen Raume. Die Unterſchrift dieſes Bildes iſt wegen Verletzung und vorgebauter Appartements nicht wohl mehr zuſammenzubringen.

Dem gegenüber auf der linken Wand ſehen wir eine ſchlechte und ungerechte Regierung auf dem Thron. Geiz, Gewalt und eitler Ruhm ſchweben über ihr; Grauſamkeit, die ein Kind würgt, Verrath mit dem Lamm, alſo der Wolf im Schafspelz, und Betrug umgeben ſie von der einen, Wuth in Teufelsgeſtalt und zwei ähnliche von der andern Seite. Ein Bock bildet das Fußgeſtell. Die Gerechtigkeit liegt gefeſſelt. Daneben ſieht (oder ſah) man (denn es iſt wenig mehr übrig) die Folgen eines ſolchen Verfahrens: aus ihren Häuſern führt man die Bürger gefangen fort, andre werden in den Straßen der Stadt ermordet, die Felder liegen verwüſtet; an einem Hauſe ſieht man einen Teufel und folgende Schrift:

Per volere il ben proprio in questa terra
Sommessa la giustizia a tyrannia
Unde per questa via
Non passa alcun senza dubio di morte
Che fuor si robba e datero dite porte.

In Betreff der Art der Ausführung muß bemerkt werden, daß in Siena ein genaueres Studium, als andrer Orten dazu gehört, die Individualitäten zu ſondern. Der Bund der Maler daſelbſt war ſo eng geſchloſſen, daß ſeine Geſetze ſich bis auf die Palette und die Farbentöpfe erſtreckten, und die Unterſchiede der Einzelnen ſehr verſchwinden. Grünliche Schatten, leichter lichter Farbenauftrag, Beſtimmung der Form durch ſichtbar gebliebene Contoure, alles

dies hat Ambruogio mit andern Sieneſern gemein; nur durch etwas tiefere Färbung und glücklicheres Beſtreben nach Abrundung ſcheint er mir ſich auszuzeichnen, ſowie vornehmlich durch die bereits erwähnte ſehr hervorſtechende Verwandtſchaft mit dem Großartigen der Antike. Ob ſich die ihm von della Valle zugeſchriebenen „Werke der Barmherzigkeit" in Lecelto bei Siena als ſeine Arbeit ausweiſen werden, ſteht noch dahin. Nicht unwahrſcheinlich iſt eine Madonna im Kreuzgang von S. Francesco zu Siena, wovon noch ein ſehr werthvolles Fragment übrig iſt, von ihm gemalt.

Niccolo Petri.

So erhebend die Erſcheinung eines großen Geiſtes in irgend einer Kunſt oder Wiſſenſchaft für ſich betrachtet iſt, ſo wirkt ſie doch meiſt nachtheilig auf die umgebenden oder nachfolgenden kleineren Geiſter, die unfähig, ſich in eigener Weiſe neben jenem geltend zu machen, von der fremden, allgemein bewunderten ſo viel annehmen, als ſie vermögen, und dies iſt ſelten etwas Anderes, als Aeußerliches. So iſt nicht zu verkennen, daß nach Giotto und in Folge ſeines gewaltigen Einfluſſes die Kunſt von Geſchlecht zu Geſchlecht mehr in Verfall kam, und zwar ſo, daß zwiſchen der flachen Handwerkmäßigkeit und dem Leichtſinn, der gegen das Ende des 14. Jahrhunderts ziemlich allgemein geworden, und dem techniſchen Ernſt des Maſaccio, ſowie der Gemüthstiefe des Fieſole zu Anfang des funfzehnten ſich eine ſo weite Kluft befindet, daß man kaum an eine Möglichkeit der Verbindung denken kann. Wirklich finden wir auch in der Reihenfolge der Künſtler, die uns Vaſari und die Spätern aufführen, keinen, der den Uebergang zu bilden fähig oder eine Beſſerung herbeizuführen bemüht geweſen wäre.

Schon unter Giotto's unmittelbaren Nachfolgern heben ſich faſt allein Andrea di Cione, Giottino und Me-

lano selbstständig und die Kunst fördernd heraus; Taddeo Gaddi glänzt mehr in dem Wiederschein von Giotto's Licht, als im eigenen; noch weniger tief — obschon in Vielem ausgezeichnet — war Agnolo; über Spinello habe ich mich bereits ausgesprochen, die Kunst hat durch ihn nichts Wesentliches gewonnen; Taddeo Bartoli geht ebenfalls auf das Aeußere, weder seine Gestalten, noch deren Gesichtszüge deuten auf Gefühl, und nur die Compositionen im Ganzen verrathen den begabten Künstler. Hier ist nicht meine Absicht alle zu nennen, da ich ohnedies mehre, z. B Berna, noch nicht kenne; gewiß ist, daß der eine Gaddi ganz Recht hatte, wenn er klagend sagte: „Es gab einmal eine Zeit, wo es gute Meister gab, allein die ist lange vorbei."

Um so wichtiger war mir die Bekanntschaft eines Meisters, dessen Name in der Kunstgeschichte noch nicht oder nur wenig genannt, von dessen Werken nur eines der Beachtung neuer Kunstforscher gewürdigt worden ist, der aber nach meinem Dafürhalten alle Bedingungen in sich vereinigt, wodurch es der fast ersterbenden Kunst möglich wurde, neues Leben, neuen geistigen Gehalt, sowie ein neues Interesse an vollendeter Darstellung zu gewinnen. Dieser ist der florentiner Maler Niccolo Petri, der gegen Ende des 14. Jahrhunderts blühte.

Von seinen Lebensumständen wissen wir bis jetzt nichts weiter, als was die aufgefundenen Inschriften lehren, daß er ein Florentiner war, daß sein Vater Pietro, und sein Großvater Cierino hießen. Herr von Rumohr, der bei Gelegenheit der „umbrisch toscanischen Malerschule" mit treffenden Worten seiner gedenkt, spricht von seiner vermuthlichen Niederlassung in Pisa, ohne jedoch die Quellen dieser Vermuthung näher zu bezeichnen, was wichtig wäre, da

die in dem Jahre, als Niccolo ſein dortiges Werk vollendet, eingetretene gewaltſame Regierungsveränderung daſelbſt auf lange Zeit alle Kunſtthätigkeit unterbrochen zu haben ſcheint. Herr von Rumohr ſpricht ferner von einer wahrſcheinlich außerhalb Florenz erlangten Bildung, „da daſelbſt nichts von ſeiner Hand zu finden", und von dem Einfluß, den der Aretiner Spinello auf ihn ausgeübt haben möchte. Laſinio, der das piſaner Werk in Umriſſen herausgegeben, nennt ihn einen Schüler des Agnolo Gaddi, offenbar blos nach Muthmaßung, da ſich in der Färbung einige Verwandtſchaft zeigt, und auf eine wunderliche Weiſe das Beiwerk ſeiner Bilder, Berge, Bäume ꝛc., genau mit der Vorſchrift des Cennino, der des Agnolo Schüler war, übereinſtimmt. Gewiß iſt, daß er in gerader Linie mit Giotto in Verbindung ſteht, deſſen Geiſt ihn bei fortſchreitender Entwickelung der Kunſt zu leiten ſcheint. Was aber den Einfluß des Spinello betrifft, ſo glaube ich zuverſichtlich, daß eine wiederholte Vergleichung der Arbeiten Niccolo's, die ſich durch eine ſchlagende Richtigkeit der Empfindung, Lebendigkeit der Motive, Tiefe und Stärke des Ausdrucks, eine gewiſſenhafte Zeichnung und ſehr fleißige Ausführung auszeichnen, mit den gleichzeitig im Campo ſanto derſelben Stadt gefertigten, aber ungleich flüchtigeren, ja man darf ſagen zum großen Theil leichtſinnigen und auch empfindungsarmen Darſtellungen des Spinello aus dem Leben der Heiligen Epheſus und Potitus das Reſultat geben wird, daß wenigſtens zu jener Zeit keine Einwirkung, ja kaum eine Mittheilung ſtattgefunden, die dann nothwendig von den Begabteren hätte ausgehen müſſen. Ob aber Niccolo in Florenz gemalt, darüber ſollte nicht wohl ein Zweifel beſtehen, da die Werke, von denen ich hernach ſprechen will, zugänglich ſind und

ſo deutlich das Gepräge dieſes Meiſters haben, daß man unmöglich auf einen anderen zu ſchließen berechtigt iſt. Nach dem, was mir von ihm bekannt geworden, zu urtheilen, iſt ſeine Stimmung vorherrſchend ernſt, ſeine Bezeichnung von Gefühlen ſcharf und ergreifend, die Bewegung ſeiner Figuren von innen bedingt, ſeine Zeichnung in dem doppelten Beſtreben nach Schönheit und individueller Charakteriſtik, wie ſie vor ihm nicht vorkommt, wol aber die nächſtfolgende Periode bezeichnet. Nach der vollendeten Technik der Bilder in Piſa zu ſchließen, hat er ein ſehr thätiges künſtleriſches Leben geführt, und es verlohnt ſich der Mühe, die Spuren deſſelben zu verfolgen. Außer dem genannten Werk in Piſa, ſind mir noch zwei, nämlich in Prato und in Florenz, bekannt geworden; doch iſt erſteres das bedeutendere, obſchon nur noch ſeine Ueberreſte zu ſehen ſind.

Im Capitolo di S. Bonaventura in S. Francesco zu Piſa iſt an den vier Wänden in einer Reihenfolge von neun Bildern die Leidensgeſchichte Chriſti dargeſtellt. Die Decke iſt flach und durch Balken unterbrochen, der Grund, ultramarinblau mit goldenen Sternen, trägt in runden architektoniſchen Einfaſſungen die letzten Spuren von den Bildern Chriſti, der vier Evangeliſten und der zwölf Propheten, denen nach griechiſcher Weiſe bedeutungsvolle Sprüche aus ihren Schriften auf Rollen beigefügt ſind. Zu beiden Seiten des Eingangs ſtehen S. Laurentius und S. Johannes der Täufer. Die Geſtalten ſind lebensgroß, die Bilder ſelbſt 11′ 9″ hoch und 13′ 6″ breit. An der Mauer freilich, an welcher der Eingang iſt und ehedem Fenſter waren, haben die Bilder ſich in engere Grenzen fügen müſſen, ſowie gegenüber die Darſtellung der Kreuzigung um ein ſehr Beträchtliches breiter iſt, als die übrigen. An der Wand links vom

Eingang beginnt die Reihenfolge mit des Judas verrätherischem Handel. Man sieht ihn mitten unter den Hohen des Raths, wie er das Blutgeld empfängt vom Hohenpriester. Im einknickenden Knie spricht sich die Gebrechlichkeit des Charakters aus; als einen der Berufenen schmückt ihn noch der Schein, aber er ist zur Schwefelbläue erblichen. In den folgenden Bildern sind meist zwei Darstellungen in einen Raum gefaßt, so zunächst auf der linken Wand, jedoch durch Architektur gesondert, das Abendmahl und die Fußwaschung Petri. Der alten Vorstellung gemäß, jedoch in einer das Auge nicht befriedigenden, gezwungenen Lage, sieht man Johannes im Schooße Christi, der nicht in der Mitte, sondern am linken Ende der Tafel sitzt. Die ganze Darstellung trägt nicht den Charakter einer Momentauffassung; wir sehen zum letzten Male die Jünger um ihren Meister versammelt und aus ihrer Mitte, wie von einem Dämon getrieben, den Einen, Judas, ausscheiden. Ein tiefer ergreifender Ernst liegt auf allen Gesichtern, eine feierliche Stille bezeichnet, als sei es dessen Gedächtniß im kirchlichen Sacrament, das Abendmahl. Dabei hat der Maler, weniger gewiß, um das Haus, in dem jenes gehalten wurde, zu bezeichnen, als dem künstlerischen Triebe gemäß, den leeren Raum durch eine reiche Architektur auf das heiterste geschmückt, sodaß der Beschauer sich von der Einigung zweier befreundeten Gegensätze harmonisch bewegt fühlt. Offenbar erinnert die ganze Darstellung sowie die Ausbildung einzelner Charaktere an die gleiche, dem Giotto fälschlich zugeschriebene, im alten Refectorium von S. Croce in Florenz, hat aber schwerlich mehr als die Zeit der Entstehung und ein älteres Vorbild damit gemein. — Gleich neben dem Abendmahl, nur wie in einem anderen Zimmer, als wollte Chri-

ſtus, der ſich eben durch die Einſetzung von jenem ein ewiges Gedächtniß geſtiftet, ſich jedes falſchen Scheines der dadurch erlangten Würde entkleiden, und als Vorbild der ſchönſten geiſtlichen Tugend, der Demuth, thut er dem erſtaunenden Petrus den Dienſt des Fußwaſchens. Wiederum tritt hier, wie im Verlauf der ganzen Arbeit, die ſymboliſche Auffaſſung vor der dramatiſchen hervor und zeigt gerade in ſolcher Reinheit ihre größere Wirkung aufs Gemüth. Es iſt nicht eine einzelne Handlung, die vorgeführt wird, ſondern die ſich im Leben, ja in jedem Einzelnen ſo oft wiederholende, von der jene das allgemeine Bild gibt. Eine ſolche Auffaſſung ſchließt alle nur natürlichen, wenn auch ganz im Hergang begründeten Motive, wie etwa Strumpfausziehen und Aehnliches, womit Spätere ihren Darſtellungen Mannigfaltigkeit zu geben verſucht, aus, und hat es allein mit den Vorgängen in der Seele, und mit einer dieſen entſprechenden edlen äußeren Form zu thun. Die Apoſtel ſind nicht alle gegenwärtig. Das dritte Bild führt uns auf den Oelberg, der freilich, was ſeinen landſchaftlichen Theil betrifft, nicht ſonderlich in Betracht kommt. Wie Kinder Berge und Bäume, und Vögel darauf ohne alles Verhältniß zu malen pflegen, ſo hat Meiſter Niccolo auf dieſem, wie auf andern Bildern der Folgereihe die Landſchaft behandelt, und doch läßt ſich nicht abſprechen, daß die Linien und Maſſen mit einem großen Schönheitgefühl über und zwiſchen den Gruppen angebracht ſind. Fragen wir nach einem Grunde dieſer ſonderbaren Erſcheinung, ſo müſſen wir ihn in dem Gange der Entwickelung altitalieniſcher Kunſt ſuchen, die ihre Quelle nicht in der Natur, ſondern im Geiſte der großen Meiſter hatte. Der Uebergang zur Natur wurde durch Niccolo erſt mit eingeleitet und zeigte ſich natürlich

zuerſt in dem menſchlichen Angeſicht. Der gleichzeitige Cennini, in ſeinem „Tractat über die Malerei", gibt genau an, wie man Berge, Bäume, Häuſer, Jung und Alt zu malen habe, ohne auf etwas Anderes als die Lehren ſeines Meiſters und die Werke anderer zu verweiſen, nur die „unvernünftigen Thiere, die eben kein beſtimmtes Maß hätten", räth er „nach der Natur" zu zeichnen.

Im genannten Bilde ſind wiederum zwei Ereigniſſe in einen Raum zuſammengefaßt: das Gebet und die Gefangennehmung. Chriſtus kniet neben den vom Schlaf überwältigten Jüngern — doch ſo, daß er zugleich über ihnen zu wachen und für ſie zu beten ſcheint; ſeine ganze Stellung zeigt Ergebung, mit Bewußtſein der Beſtimmung. Von dem Judaskuß iſt nur Weniges deutlich zu erkennen, unter der Maſſe der Kriegsknechte aber zeigen ſich faſt lauter ſo markierte Phyſiognomieen, daß ſie aus dem Leben genommen ſcheinen, während die Geſtalten und Köpfe der Apoſtel offenbar den idealen und traditionellen Charakter beibehalten. Chriſtus, indem er ſich nach dem Verräther, bei dem hier auch der letzte Schein des Scheins erloſchen, zum Kuß wendet und den Schergen übergibt, ſucht den jähzornigen Petrus mit der linken Hand zu beſänftigen oder des Malchus Ohrverluſt zu verhindern. Sehr deutlich ſpricht ſich in dieſem Bilde die neue Richtung der Kunſt, unmittelbar neben der alten, aus. Zu den vorzüglichen Verdienſten Giotto's gehört die weiſe Benutzung vorhandener Mittel, der geringe Aufwand von Figuren zu den inhaltreichſten Darſtellungen, wobei ihn die Stärke und Allgemeinheit des Ausdrucks weſentlich unterſtützte. Je mehr dieſe aus der Kunſt verſchwand, je mehr man ſich der Individualiſierung zubildete, deſto mehr mußte man Mittel

aufwenden, um zum Zweck zu gelangen, und ſchon Maſaccio braucht eine Menge Zuſchauer, um eine Predigt oder den Tod des heiligen Petrus recht wirkſam darſtellen zu können, der ſpätern Ueberladungen, etwa einer Wochenſtube des Ghirlandajo, gar nicht zu gedenken. Niccolo bewahrt noch das alte Princip, allein nicht als ſolches, es herrſcht nicht mehr, und wenn auch im Gebet am Oelberg alle Anforderungen einer einfachen geſchloſſenen und gedrängten Darſtellung befriedigt ſind, ſo zeigt er gleich daneben in der Gefangennehmung, wie er der Verſuchung, eine zahlreiche Truppe Kriegsknechte und ſomit eine Menge verſchiedenartiger Phyſiognomien abzubilden, nicht mehr hat widerſtehen können. Dieſe Richtung nach dem Natürlichen, ſo nothwendig ſie zur Vorbereitung der künftigen Periode der Vollendung war, zeigt ſich zuerſt dem alten Supranaturalismus gegenüber als eine Verſchlimmerung: mit dem Natürlichen kommt das Häßliche, unter der Vielheit leidet die Klarheit, ſtatt der Maſſen kommt die Maſſe, und die Horizontale wird die herrſchende Linie. Nur ſelten, wie gerade bei der Gefangennehmung, fällt Niccolo in den Fehler, den wir jedoch, ſeine Veranlaſſung erwägend, ihm nicht zu hoch anrechnen dürfen, da wir ihm zugleich den erſten ernſthaften Verſuch naturgemäßer Charakteriſtik in der bildenden Kunſt jener Zeit verdanken.

Nun folgt auf der dem Eingange gegenüberſtehenden Wand zuerſt die Geißelung und Kreuztragung auf einem Bilde, jedoch, wie beim zweiten, durch eine angedeutete Wand geſchieden. In der Mitte eines Prunkgemachs an eine Säule gebunden, hält Chriſtus die Streiche der Kriegsknechte aus, an denen erbitterte Frömmigkeit dieſelbe zerſtörende Kritik ausgeübt wie an Judas und allen denen, die

in dieſen Begebenheiten ein ſchlimmes Amt verwalten. Pilatus zur Linken hat ſich gegenüber einige der feindſeligen Juden, ein Paar Kriegsknechte ſtehen im Hintergrunde, Mitleiden zieht durch einige Geſichter, obſchon wie von fern. Von tief ergreifender Wirkung iſt die Kreuztragung daneben und zeigt uns, welche Kräfte in dieſem Meiſter verborgen lagen. Auf das Rührendſte ſpricht ſich die Theilnahme der Frauen an des Herren Leiden und ihr ſtummer Schmerz aus; eine bloße Handbewegung der Magdalena, der ein roher Kriegsknecht den Weg vertritt, mit Schwert und Schild ſie zurückdrängend, ſpricht deutlich die Worte: „es iſt ja der letzte Liebesdienſt." Chriſtus blickt, die Laſt des Kreuzes leichter als die des Schmerzes tragend, nach ſeiner Mutter zurück, mit einem Ausdruck, der uns zeigt, daß der Maler den Umfang ſeines Leids, aber auch ſeines Troſtes gekannt hat. Vor Allem aber faßte mich immer mit einer Gewalt, als wenn es ſpräche, das Antlitz einer Frau, die ſich bis zu dem Heiland vorgedrängt, und in deren thränenvollem Auge ſich nicht ſowol Mitgefühl als Dank ausſpricht. Die Volksmenge, die man ſonſt lärmend und ſpottend auf ähnlichen Darſtellungen zu ſehen gewohnt iſt, geht ernſt und ſchweigend nebenher, und Keiner iſt unter ihr, ſelbſt kein Hoherprieſter und Schriftgelehrter, dem man das Pochen des Gewiſſens nicht anſähe, der nicht verriethe, daß er im Begriff ſei, einer furchtbaren Handlung Zeuge zu ſein. Zu alledem kommt in dieſem Bilde das glückliche Beſtreben nach Schönheit, die unverkennbar, trotz dem Mangel correcter Schönheit, die Frauenköpfe ſchmückt. — Nun folgt das Hauptbild, die Kreuzigung. Leider hat neuere Gefühlloſigkeit, um einen vorgebauten Altar mit einer herzlich ſchlechten Tafel in Oel zu ſtützen, Balken in das Ding eingerammt, welche

Vorkehrung in Verbindung mit der Feuchtigkeit des Orts daſſelbe ziemlich vernichtet hat; doch räumten mir die gefälligen Frati zum Behuf des Abzeichnens den ganzen Apparat weg. — Bekanntlich hielten die alten Meiſter bei der Kreuzigung das Motiv feſt, daß Chriſtus dabei als Weltenrichter erſcheint, indem er dem gläubigen Schächer das Paradies zuſagt. So ſieht man hier, wie Engel die gerettete Seele davontragen, während Teufel die des andern in ihre Gewalt bekommen. Weinend und blutauffangend ſchweben Engel um das Kreuz Chriſti, im Volke unten zeigen ſich wieder jene ſcharf gezeichneten Charaktere, welche die Fähigkeit des Meiſters beurkunden, das Individuelle im Leben aufzufaſſen, ja man glaubt ſchon Bildniſſe zu erblikken. — Die Weiſe der Auffaſſung dieſes Bildes ſcheint typiſch geweſen zu ſein, ſie kehrt an vielen Orten, z. B. im Campo ſanto, auch in der ſpaniſchen Capelle zu Florenz ꝛc. wieder; bis zu ihrem Urſprung habe ich ſie noch nicht verfolgen können.

Das nächſte Feld iſt oder war mit den Darſtellungen der Kreuzesabnahme und Grablegung geſchmückt. Es iſt nur noch der Schimmer der Compoſition übrig, die aber zu den beſten des ganzen Werkes gehört haben muß. Von allen am meiſten iſt ſie im Geiſte Giotto's gehalten. Joſeph von Arimathia auf der Leiter hält den Körper Chriſti mit beiden Händen, Nichodemus zieht die Nägel aus den Füßen; die aufgehobenen Hände des Johannes und der übrigen Freunde Chriſti ſprechen mehr das Verlangen aus, den Geliebten wieder zu berühren, als ihn vor einem Fall zu ſchützen. Bei der Grablegung wirkt ganz beſonders die Concentration der Empfindung aller Anweſenden, die kaum Einem etwas Anderes erlaubt, als auf das ſchmerzloſe An-

geſicht Chriſti zu blicken, oder ſeine durchbohrten Hände zu küſſen. Das Einzige, was ſtören könnte, iſt die ſchon erwähnte Neigung des Künſtlers zum Horizontalen, wodurch das Auge, im ruhigen Verweilen auf einer Geſtalt oder Gruppe gehindert, ziellos weiter gezogen wird.

Auf der dritten Wand das erſte Bild umfaßt Auferſtehung und Erſcheinung Chriſti im Garten. Das Grab, ein antiker Sarkophag, iſt geöffnet, und aus ihm ſteigt der Ueberwinder von Tod und Hölle mit einer Würde und Hoheit, die für jeden andern Sieg zu groß ſein würde. Der rechte Fuß ſteht noch im Sarge, der linke tritt auf deſſen Rand; in eine Tunica gekleidet, durch die man an einer geöffneten Stelle die Seitenwunde ſieht, umgibt ihn außerdem ein weiter Mantel, den er über die Linke, die die Kreuzesfahne trägt, geworfen; die ganz freie Rechte ſtreckt er aus, als wieſe er damit den letzten Schatten des Todes zurück; ein Strahlennimbus umgibt die ganze Geſtalt; ſein Angeſicht iſt Freude. Von den Kriegsknechten iſt wenig übrig geblieben, doch ſieht man neben den Fragmenten eines Erſchrockenen auch einen Schlafenden, was mir aufgefallen, da ich auf ältern Darſtellungen nur die erſtern geſehen zu haben mich entſinne. Recht ans Gemüth geht der Maler wieder mit der nebenſtehenden Gruppe, wo von den Frauen, die mit Spezereien gekommen, den heiligen Leichnam zu balſamieren, und neben dem Grabe ſtehen, Magdalene ſich auf die Erde geworfen und flehend und bewegt die Hände nach dem ihr wohlbekannten Gärtner ausſtreckt, der aber das räthſelhafte noli me tangere durch eine abwehrende Händebewegung feſt ausſpricht, während in dem nach ihr gewandten Geſicht und Oberkörper das Zeichen liegt, wie ſchmerzlich ihm ſelbſt das Verbot iſt.

Auf dieſes Bild folgt die Himmelfahrt. Chriſtus ſteht, von muſizierenden Engeln umgeben, in der Höhe auf einer Wolke. Unten ſtehen und knieen die Apoſtel und befreundeten Frauen und die Engel, die erſtern auf ihre Beſtimmung aufmerkſam machend. Die Abſicht, Chriſtum in einer Verklärung darzuſtellen, iſt durchgängig ſichtbar, ſo, daß ſogar Zeichnung und Färbung des Gewandes eine von den übrigen verſchiedene Weichheit hat. Die ganze Geſtalt Chriſti iſt großartig, einfach, feierlich und unterſcheidet ſich mit der des vorangehenden Bildes weſentlich von den frühern, wo er überall als Lebender unter Lebenden auftritt. Dieſes Bild iſt am beſten erhalten.

An der Eingangswand endlich iſt noch, in engerm Raum, die Ausgießung des heiligen Geiſtes abgebildet. Man ſieht die Apoſtel um Marien verſammelt an einer Tafel ſitzen und den Geiſt in bekannter Geſtalt über ſie kommen; unten, gleichſam auf der Straße vorübergehend, die ſpottenden Juden, an welchen bei einer vom Rücken geſehenen männlichen Figur ein Haarzopf auffällt.

Rings um die Bilder laufen arabeskenartige Einfaſſungen, in denen, wie in der gleichzeitigen Architektur, antike und romantiſche Elemente verbunden ſind.

Einzelnes betreffend zeigt ſich Niccolo in dieſen Bildern als einen geübten Meiſter. Die Contoure ſind mit breitem Pinſel feſt gezeichnet, wodurch ſich die immer im Licht gehaltenen Figuren zu modellieren ſcheinen. In den Verzierungen geht dieſe Gewandtheit des Zeichners bis zur Vollkommenheit. In den Geſtalten hingegen, in den Körperformen fehlt es, wie allen gleichzeitigen Malern, an Correctheit, die Finger ſind etwas lang, nach der Spitze zu geſchwollen, der Oberkopf ſitzt ſelten ganz richtig auf dem

Geſicht, und vor allen ſind es die Augen, deren perſpectiviſche Anſichten ihm ſelten gelungen ſind; die Augenlieder umſchließen in der Dreiviertelsanſicht nicht mehr das Weiße, und der Augapfel findet ſodann ſeine Rundung nicht. Dagegen haben alle Geſtalten ein rechtes Ebenmaß; die Glieder hängen wohl zuſammen, und die Bewegungen ſind immer von ſchlagender Richtigkeit, ſodaß ſich eine Hand z. B. um keine Linie verrücken ließe, ohne die Bedeutung derſelben zu ſchwächen oder zu nehmen, ein Umſtand, den die bisherigen italieniſchen Herausgeber von dergleichen ältern Kunſtwerken überſehen zu haben ſcheinen. Gerade in dieſer Reinheit der Motive zeigt ſich Niccolo als einen der bedeutendſten Künſtler ſeiner Zeit. Die Gewänder ſind alle wohl durchdacht und in einem einfachen Styl gezeichnet, ohne Zufälligkeiten, und unterſtützen überall die Deutlichkeit der Form und Bewegung; alle Ausgänge ſind klar bezeichnet, die Brüche ſanft, doch beſtimmt ausgerundet.

Eine durchgehende Eigenheit des Meiſters iſt die bei jugendlichen Köpfen immer etwas lange Oberlippe, ſehr runde Naſenſpitze und das ein wenig vorgebaute Kinn, letztres ſehr auffallend beim Johannes; eine Wunderlichkeit ſind die bei den ſchwebenden Engeln in Wolkenflocken ausgehenden Gewänder.

Was die Malerei betrifft, ſo iſt, wie überall in der Schule Giotto's, auf wirkliches Colorit keine Rückſicht genommen, doch ſind die Localtöne bei männlichen und weiblichen Geſichtern mit Beſtimmtheit unterſchieden und haben alle einen zwar lichten, aber doch warmen Ton. Die Vermalung iſt vollkommen und zeigt einen ſeiner Kunſt ganz mächtigen Meiſter. Die Farben ſind in Tempera auf trocknen Grund aufgetragen, doch halten ſie feuchtes Abwaſchen

aus. Wahrſcheinlich haben Ueberſchwemmungen der Stadt durch den Arno, die oft vier bis fünf Schuh hoch das Waſſer in den Kloſterhof und Capitelſaal getrieben, am meiſten zur Verderbniß der Gemälde, die glücklicherweiſe nicht unter Reſtaurationen gelitten haben, beigetragen.

Die Inſchrift, die uns über den Autor und die Zeit der Entſtehung des Werkes belehrt, befindet ſich rechts vom Eingang an einem Tragſtein der Decke und heißt:

Niccholaus Petri pictor de Frorencia hoc depinsit opus MCCCLXXXXII.....

Noch ein paar unleſerliche Buchſtaben bezeichnen vielleicht den Monat. Aus einer Inſchrift am Eingang lernen wir auch die Veranlaſſung der Gemälde und ihren Beſteller kennen. Dieſe heißt vollſtändig:

✠ Hoc capitulum quoad intra totum datum est honorabili viro Laurentio Ciampolini et suis heredibus in perpetuum pro sepultura per capitulum provinciale fratrum minorum provincie thuscie et per consilium omnium fratrum discretorum pisani conventus ita quod infra claustrum dicti capituli nullus unquam possit sepeliri sine ipsius Laurentii et suorum heredum licentia et assensu. haec autem concessio facta est a. d. 1390 die 20. mensis aprilis, qui Laurentius fecit ipsum capitulum pictura et sedilibus adornari.

Aus dem „fecit adornari“ geht hervor, daß Niccolo 1390 ſchon in voller Thätigkeit war und nicht, wie es ſcheinen könnte, in zwei Jahren die ganze große Arbeit vollendet hat.

Ein zweites Werk dieſes Meiſters fand ich in Prato und bei wiederholtem Beſuch die beglaubigende Inſchrift dazu. Im Franziskanerkloſter dieſer Stadt findet man im Kreuzgang eine, jetzt offene, Halle, die ehedem mag als

Capitelsaal gedient haben, ganz mit Malereien ausgeschmückt, von denen einige noch gut, andere doch leidlich erhalten sind. An dem Kreuzgewölbe der Decke sieht man auf dunkelblauem, mit Sternen besäeten Grunde die vier Evangelisten, große, großartige Gestalten voll tiefen Ernstes im Ausdruck und von edler, plastischer Form der Gesichtszüge und der Gewandung. Die Färbung ist tiefkräftig (jedoch ohne absichtliche Annäherung ans Natürliche), die Zeichnung, mit Ausnahme der zu großen Hände, verhältnißmäßig correct, die hohen gewölbten Stirnen und offenen Augen ziemlich frei von giottesken Einfluß und ein deutliches und nicht unglückliches Bestreben nach Abrundung sichtbar. Eine Eigenheit sind die kleinen zerbröckelten Wölkchen, auf denen die Heiligen stehen, und neu für mich war der Gegensatz zwischen Johannes und Lukas, von denen letzterer als der jüngste dargestellt ist, was, wenn auch Ersterer meist als Greis vorkommt, sich doch in dieser Entschiedenheit als ein Uebergang von symbolischer zu historischer Bezeichnung herauszustellen scheint. Den Meister kenne ich nicht; die Arbeiten dürften ins Jahr 1420 fallen; sie sind später in den ältern Grund eingesetzt, von dem sie sich durch sichtbargewordene Nähte scheiden, welche die Gestalten in weitem Bogen umschreiben.

Auf der Hauptwand, dem Eingang gegenüber, an der man noch die Spuren eines Altares sieht, der, so weit er früher gereicht, die des Bildes mag zuerst vertilgt haben, sieht man die Ueberreste einer Passion in gewöhnlicher Weise, jedoch ohne die Schächer, dargestellt. Schmerzlich sinkt die Mutter am Kreuz zusammen, das Magdalena umfaßt; oben fliegen um dasselbe klagende, gewandzerreißende, blutauffangende Engel, wie auf dem pisaner Bilde und andern. Denn das Bedürfniß eigner und neuer Erfindung erwacht erst

ſpäter in der Kunſt, die es anfangs mit ganz anderen Dingen zu thun hatte und hauptſächlich nur da wirklich erfand, wo kein Vorbild vorhanden. Neue, wahrſcheinlich durch die Namen der Beſteller bedingte Theilnehmer an der Klage ums Kreuz ſind zur Linken, der Erzengel Michael mit einer Kugel und dem Schwert neben einem heiligen Biſchof im Bernhardinergewand; die entſprechenden Geſtalten auf der andern Seite hat die Zeit ausgewiſcht. An der Wand zur Rechten vom Eingang ſind drei bedeutende Momente aus dem Leben des Matthäus dargeſtellt. Die Kunſt, den gegebenen Raum mit dem beſtimmten Gegenſtand auf eine angemeſſene und ſchöne Weiſe auszufüllen, als deren Meiſter Giotto zu ehren, iſt nicht überall mit Bewußtſein in ſeine Schule übergegangen, und wie wir früher Niccolo (in der Gefangennehmung Chriſti) ſich zu einer Ueberfüllung verleiten geſehen, finden wir ihn hier in dem oberſten der drei Bilder, auf welchem er die Berufung des Matthäus zum Apoſtelamte dargeſtellt, zerſtreuend. In der Mitte an einem langen Tiſche ſitzen zwei Zöllner vor Geldſäcken und Haufen. Der übrige Raum des ziemlich weiten Zimmers iſt leer. Außerhalb der Wand deſſelben, die im Durchſchnitt angegeben iſt, ſieht man links Matthäum, der — eine ſehr kurze Geſtalt — mit halber Kniebeugung ſich zu Chriſto wendet, welcher in Begleitung dreier andrer Jünger (Johannes, Jakobus, Andreas) durch eine leichte Handbewegung nach dem im andern Arm liegenden Evangelium den Zweck andeutet, für den er jenen wirbt. Die Auffaſſung iſt ſehr würdig und einfach, doch weniger tief zu nennen. Auf der andern Seite vor der Zollſtube ſieht man drei Männer, wahrſcheinlich ehemalige Freunde Matthäi, aus deren Geberden man deutlich die Mißbilligung des von ih-

rem Gefährten gethanen Schrittes herauslieſt, eine Stimmung, die auch die Zöllner am Tiſche theilen. Es iſt leicht zu erkennen, daß eine ſo in die Breite eines gedrückten Dreiecks gezogene Darſtellung eines ganz einfachen Gegenſtandes, zumal bei mangelhaftem Vortrag, nicht von erheblichem Werth iſt, ſo wenig als die untergeſchriebenen lateiniſchen Diſtichen auf Claſſicität Anſpruch machen können, die zur Erklärung des Bildes dienen ſollen, für unſre gegenwärtigen Zwecke indeß ohne Belang ſind *).

Wie nun in dem bezeichneten Bilde die Vorzüge fehlen, die wir an Niccolo ſonſt gewohnt ſind, ſo kommen in dem darunter befindlichen, linker Hand, neue hinzu, die an den andern Darſtellungen weniger hervortreten, nämlich außer der Deutlichkeit und dem guten Verhältniß der Anordnung, dem treffenden Ausdruck der Mienen und Bewegungen noch ein beſonderes Talent für Schönheit, das in ſpäterer, entwickelter Zeit ganz Vollkommenes geleiſtet haben würde. Der dargeſtellte Gegenſtand erklärt ſich, wie der folgende, aus der Legende von Matthäus und iſt die durch Letzteren an einem verſtorbenen Königskinde ausgeübte wunderbare Wiedererweckung, der zufolge die Aeltern zum Chriſtenthum übertraten. Mit dem Ausdruck einer inneren Machtvollkommenheit und der ſegnend ausgeſtreckten Rechten ſteht der Heilige vor der Bahre neben dem mit großer Gemüthsruhe den Ausgang abwartenden König und umgeben von Männern, mit denen uns der Meiſter — obſchon ſie nicht von ſeiner Hand gemalt ſind — ſchon am Oelberg in Piſa bekannt gemacht, und deren Ausdruck nicht auf beſondere Hinneigung

*) Ich habe ſie in den „Nachrichten über einige bisher nicht bekannte Werke des Niccolo Petri", Kunſtblatt 1834 abdrucken laſſen.

zum Heiligen ſchließen läßt. Von der Bahre wendet ſich nach ihm das eben erwachte königliche Kind — deſſen Geſchlecht ſich weder aus der Darſtellung, obſchon es erwachſen iſt, noch aus dem faſt ganz verwiſchten Vers darunter errathen läßt — mit ſanft gefalteten Händen und einem Blick unſäglicher Freude und Dankbarkeit, der ſagt, es habe inzwiſchen nichts Beſſeres als das Leben kennen gelernt. Daneben knieen die Königin und eine andere Frau, zwei ſchöne anmuthige Geſtalten mit dem Ausdruck eines zartbewegten, tiefen Gefühls, umgeben von einem ganzen Chor lieblicher Frauen, auf das anſpruchloſeſte als die Zierde des ganzen Bildes eingeflochten.

Das Nebenbild zeigt das Martyrthum des Heiligen, das er, wenn ich die Unterſchrift recht verſtehe, auf Ithaka, der Legende nach, während er Meſſe las, erlitten, wo er auf Befehl des römiſchen Proconſuls (?) (praesulis hitaci) meuchlings ermordet wurde. Die Handlung iſt gut ausgedrückt und lebendig dargeſtellt: man ſieht den Gewalthaber links ſeine Schergen entſenden, den Apoſtel am Altare mit der heiligen Handlung beſchäftigt, während herzuſtürzende Mörder ihm die Schwerter in den Rücken ſtoßen und der erſchrockene Miniſtrant bang entflieht. So lobenswerth die Compoſition indeß iſt, ſo wenig erfreulich iſt die Ausführung, wie es ſcheint von einem Gehülfen beſorgt, und ſelbſt da, wo man des Meiſters Hand erkennt, flüchtig.

Die gegenüberſtehende Wand iſt mit Bildern aus dem Leben des heiligen Antonius geſchmückt geweſen, doch hat eine ſpäter eingebaute Glockenſtube wenig davon übrig gelaſſen. Man ſieht eigentlich nur noch einen Theil der Lünette, in welcher der junge Antonius das Haus verlaſſend und ſeine Habe unter die Armen vertheilend dargeſtellt iſt, eine Scene,

in der sehr unzweifelhafte Reminiscenzen aus dem täglichen Leben vorkommen. Seine Gestalt ist angenehm, wie die Geberden der Andern sprechend, und die Ausführung keck und kräftig. Auf einem andern Feld unten zur Rechten ist die Apotheose des Antonius vorgestellt, eine ganz unbedeutende Arbeit. Unerklärlich, aus welchem Grunde, hat der Meister das Landschaftliche, womit es ihm unter keiner Voraussetzung möglich gewesen Lob zu ernten, in jenem Bilde vorherrschen und seinen Heiligen darin als eine Mückenerscheinung verflattern lassen.

Auf der Wand endlich über dem Eingang sieht man, wenigstens bei Sonnenschein, in architektonischer Umgebung, in der Weise wie in Pisa den heiligen Florenz und Giov. Baptista, eben den Letzteren und drei andere Heilige, und darunter entdeckte ich die Schrift:

Niccholo di piero cierini dipintore
Fiorentino pinse qui con suo colore.

Das ganze Werk ist auf die mehrfach erwähnte Weise al secco gemalt; ob früher oder später, als das pisaner, will ich nicht entscheiden, vermuthe aber — trotz der größeren Flüchtigkeit, die Folge äußerer Umstände sein kann — früher. Der Gebrauch, in die nach Maßgabe der Absicht oder des Vermögens ausgeführten und etwas flau gewordenen Formen mit rother Farbe feste, ja starke Contoure zu zeichnen, ist hier ganz besonders vorherrschend; im Uebrigen der Technik aber keine besondere Abweichung sichtbar.

Die Malereien in Florenz, welche ich unbedingt für die Arbeiten Niccolo's halte, befinden sich in der Sacristei von S. Croce, eingangs an der rechten Seitenwand. Sie sind vortrefflich erhalten und gewähren mit ihren lichten, kräftigen Farben und den reichen Verzierungen einen sehr

angenehmen Anblick, wenn schon zu keiner Zeit ihre Wirkung durchaus ergreifend sein konnte. Die Darstellungen umfassen in vier Bildern den gewöhnlichen Cyklus der Passion, Kreuztragung, Kreuzigung, Auferstehung und Himmelfahrt. Die Anordnung geht von der Linken zur Rechten und stellt das letzte Bild in den obersten dreieckigen Raum, unter dem das Viereck in drei Theile für die übrigen drei Bilder getheilt ist. Die Vergleichung mit den pisaner Bildern drängt sich sogleich auf, die ich unbezweifelt für später halte. Unausgebildet, obschon in bestimmter Andeutung, liegen alle Motive, wodurch die Passion im Capitelsaale Eindruck macht, da, und wir werden in den Stand gesetzt, das Eigenthümliche des Meisters, die Richtung seines Gemüths und Talents nur um so bestimmter kennen zu lernen. Ein entschiedener Ernst der Auffassung, der ihm nicht erlaubt, von seinem Gegenstand abzuweichen oder eine neue, wol gar entgegengesetzte Empfindung in die einmal angeregte Stimmung zu bringen, unterscheidet ihn von einem großen Theil seiner Zeitgenossen und Vorgänger, die, wenn sie sich einmal mit der Hauptsache abgefunden, den etwa übrigen Raum zu anderweitigen gefälligen Zwecken, zu Gruppen aus dem Leben und dergl., benutzten, ein Brauch, der später verderblich genug auf die Entwickelung der Kunst im Allgemeinen eingewirkt.

Die Anordnung des ersten Bildes, der Kreuztragung, gleicht ganz der in Pisa. Christus, halb gebogen unter der Kreuzeslast, wendet sich nach der rechten Seite den nachfolgenden Frauen zu, denen ein Kriegsknecht den Weg vertritt. Die Gesichtszüge haben nicht die Schönheit, durch die die Frauen im pisaner Bilde sich auszeichnen, und die Stärke des Gefühls ist mehr noch in der allgemeinen Haltung, vor-

züglich bei der mit beiden nach oben geöffneten Händen und mit weit vorgestrecktem Oberkörper nach Christus verlangenden Mutter, ausgedrückt. Der Kreuzesbalken, der in Pisa hoch in die Luft hinausreicht, durchschneidet hier in fast horizontaler Richtung das Bild; die Physiognomien der Juden und Kriegsknechte darüber sind zwar schwächer, doch dieselben, die wir aus der andern Arbeit kennen; auch sie scheint derselbe Schauer zu fesseln, dieselbe Angst vorwärts zu treiben. Nirgend eine abweichende Gemüthsstimmung, kein Zorn, kein Spott, keine frevelnde Schadenfreude; selbst der Kriegsknecht, den wir gewöhnlich den ermattenden Christus mit empörender Roheit vorwärts drängen sehen, faßt hier, die Last erleichternd, mit der einen Hand unter das Kreuz, während die andere, die angedeutete Bewegung des Forttreibens auszuführen, sich scheut.

Das zweite, oder Mittel-Bild ist eine Kreuzigung, oder vielmehr ein Christus am Kreuz, an dessen Fuß man zwei Marieen und Johannes zur Linken, drei neuere Heilige, darunter den heiligen Ludwig, zur Rechten sieht. Diese Arbeit trägt nicht das Gepräge des Niccolo, und halte ich sie für etwa 20 Jahre älter, obschon die Unterschiede nicht gerade schneidend sind. In der Sacristei Ognisanti ist ein ähnlicher Crucifixus mit Heiligen an die Wand gemalt, mit welchem gegenwärtiger eine große Uebereinstimmung zeigt. Dieser findet sich gerade über einer Thür, und es ist nicht undenklich, daß es früher allein gemalt und erst später Beweggrund zur erweiterten Darstellung der Passion wurde, in Niccolo welcher, wenn er nicht durch bestimmte Vorschriften gebunden war, die Kreuzigung in andrer Form aufgenommen haben würde.

Im dritten Bilde, der Auferstehung, tritt der eigen-

thümliche Sinn Niccolo's wieder kräftig auf. Die Entschiedenheit seiner Empfindung läßt ihn hier den Sieg über den Tod und die Befreiung des Gesalbten des Herrn mit einer solchen Gewalt und Majestät vorstellen, daß darüber hinaus in dieser Auffassungsweise keine vollendetere Darstellung möglich und die Abänderung derselben im pisaner Bilde, aus einem aufschwebenden Heiland in einen aufstehenden, gewiß bei ihm räumlich bedingt war. Christus schwebt, die Rechte erhoben, mit der Linken die Kreuzesfahne haltend, über dem geöffneten Sarkophag; zerstreut und zerschlagen liegen die Kriegsknechte am Boden; ein Chor von Engeln, je drei von jeder Seite, umgeben anbetend und lobsingend den Auferstandenen.

Die Himmelfahrt ist in den sehr ungünstigen obern Raum eines ganz flachen Dreiecks gezwungen, doch hat sich der Meister zu helfen gewußt. Christi Gestalt steht schwebend in der Mitte, zu beiden Seiten knieen Maria und die Apostel, und die beiden Engel sind wie in Pisa unter die beiden Partieen getheilt, und daß einer von ihnen, nach dessen Rede Johannes, gerade wie im pisaner Bild, sich umwendet, mit ins Knie gesunken. Die Gemälde sind von breiten Verzierungen in dem antik-romantischen Geschmack umgeben, in welche, in damals üblicher Weise, die Bilder einzelner Propheten, Sibyllen und andrer Heiligen eingeflochten sind. Unmittelbar unter dem Gekreuzigten ist in so kleinem Randfelde eine Opferung Isaak's dargestellt. Eine große Menge, freilich oft fast erloschener, Inschriften sind in den Randverzierungen angebracht; ob in einer derselben eine Nachricht über den Autor und die Zeit der Entstehung sich befinde, war mir bisher bei der Höhe des ganzen und bei sonst mangelnden Hülfsmitteln zu erforschen noch nicht möglich.

über
das technische Verfahren
bei den
Mauergemälden des vierzehnten Jahrhunderts.

Man hat sich daran gewöhnt, alle ältern Mauergemälde Fresken zu nennen, nur hie und da macht man noch einen Unterschied zwischen fresco und buon fresco, ohne jedoch sichere Kennzeichen zu haben; Herr von Rumohr *) nimmt „Kalk und Gerüste" im Contract des sieneser Magistrats mit Meister Martin schon für Bürgschaft für die Ausführung in Fresco, was in jedem Fall gewagt ist.

Trügen mich die bisherigen Erfahrungen nicht, so ist die Kunst der Frescomalerei, wie sie in unsern Tagen wieder ausgeübt wird, und die Vasari mit Recht „die meisterhafteste und schönste, die männlichste, sicherste, resoluteste und dauerhafteste" nennt, nicht so früh im Gebrauch gewesen, als man gewöhnlich glaubt, in Toscana wenigstens, namentlich in der Giotto'schen Schule, erst gegen das Ende des 14. Jahrhunderts übergangsweise entstanden, und hat dann durch Masaccio, Filippo und Ghirlandajo ihre Vollendung erreicht. Deren Verfahren, dessen auch wir uns bedienen, ist kürzlich dieses: Auf den stark angefeuchteten rohen Bewurf der Wand, auf welche das Bild

*) A. a. O. II, S. 226.

kommen ſoll, wird von einem Mörtel (von zwei Theilen Flußſand und einem Theil fetten Kalk) ſo viel angetragen, als zum Grund für das Stück Malerei nöthig iſt, das man des Tags auszuführen gedenkt. Das einzige Bindemittel iſt Waſſer, die Farben dringen in den Grund ein und erhalten durch Kryſtalliſation des Kalks ihren Halt; der nicht oder nicht ausführlich bemalte Grund wird mit Schonung des fertigen abgeſtochen, jedesmal an die Kanten der friſche Bewurf neu angeſetzt und ſo Stück für Stück, wie bei muſiviſcher Arbeit, das Ganze fertig gemacht. Dies iſt das Verfahren der ältern Meiſter des 14. Jahrhunderts zuverläſſig nicht. So weit meine Erfahrungen reichen, wurde von Giotto, und in ſeiner Schule bis um 1350 nur auf trocknen Grund gemalt; um dieſe Zeit hat man angefangen, ins Naſſe zu malen, jedoch ohne die Arbeit auf dieſe Weiſe vollenden zu können, und von da an hat man, indem man immer kleinere Stücke auf einmal zu malen ſich vornahm und in Erfahrung gebracht, daß, wenn die Farbe eine Zeitlang angezogen, man weiter arbeiten könne, den Uebergang zur wirklichen Frescomalerei gefunden. Daß man dieſe am Anfang des 15. Jahrhunderts noch nicht allgemein kannte, geht deutlich aus dem „Tractat über die Malerei" von Cennino di Drea Cennini hervor, der es als eine bekannte Sache ausſpricht, daß Alles, was man in Fresco male, ins Trockene vollendet und retouchiert werden müſſe *).

*) Di Cennino Cennini Trattato della pittura, ed. G. Tambroni. Roma 1821. Cap. IV. Lavorare in muro bisogna bagnare: smaltare: fregiare: pulire: disegnare: colorire in fresco: trarre a fine in secco: temperare: adornare: finire in muro.

Ibidem Cap. LXXVII. E nota, che ogni cosa che lavori in fresco vuole essere tratto a fine e ritoccato in secco con tempera.

Ehe ich jedoch näher auf das Verfahren eingehe, will ich versuchen, über allgemeinen Gang der Entstehung der alten Gemälde und über die Bildung der Künstler einigen Aufschluß zu geben, wobei ich hauptsächlich das erwähnte Werk des Cennino als Quelle benutze, und nur bedaure, daß uns keine künstlerische Arbeit dieses Meisters bekannt geworden, die uns lehren könnte, wie allgemein oder wie persönlich seine Lehren und Ansichten sind *).

Die Kunst in spätrer Entwickelung stellt nicht nur die Ausführung, sondern schon die erste Auffassung eines beliebigen Gegenstandes als Eigenthum des Künstlers hin, sodaß Benutzung fremder Anschauungen wie ein geistiger Raub betrachtet wird. Hierin liegt ein wesentlicher Unterschied der neuen Kunstperiode von einer frühern, in welcher der Gedanke erst anfing in seiner Bedeutung erkannt zu werden. Mit dem Gegenstande war früher in den meisten Fällen zugleich seine Auffassung gegeben, diese war mit ihm eins, ja durch jene geheiligt, auf die Weise wie noch heut zu Tage in der griechischen Kirche, und zwar nicht nur in den Formen des Gesichts, in der Bekleidung, in der Farbe der Gewänder, sondern ganze Bilder, wie die Geburt, die Taufe, die Kreuzigung Christi ꝛc., gehen gleichsam stereotyp noch durch das ganze 14. Jahrhundert, und

*) Herr v. Rumohr gibt zwar an, die Gemälde der Seitencapelle in S. Francesco zu Volterra seien von ihm, und alle Welt in Volterra sagt's, obschon deutlich in der Ueberschrift derselben, die mit einer Leiter zu erreichen, zu lesen ist:

a. e. u. 1410 aloghorono questi della conpaugia tutte queste istorie a Cenni di Francesco di Ser Cienni da Firense ecieto quatro vangelisti sono da Jacopo da Firense. Ich wüßte auf keine Weise Cennino di Drea (Andrea) Cennini und Cienni di Francesco di Ser Cienni in einen Namen zu bringen.

die größten und begabteſten Meiſter, wie ſelbſt Giotto, folgen, wo ſie welche vorfinden, willig und ohne Reflexion der Ueberlieferung, auf deren möglichſt vollkommene Ausbildung zunächſt der Sinn gerichtet war. Es iſt dies charakteriſtiſch für die Zeit, die, objectiver als die ſpätere, ſich für die Sache ſelbſt, nicht für ihren Wiederſchein in dem einzelnen Menſchengeiſte intereſſierte; charakteriſtiſch für die Kunſt, die, indem ſie bei geringerer Werthſchätzung der Erfindungsgabe dieſe unbewußt übte, mit Bewußtſein aber die größte Kraft auf die Bewältigung des Stoffs, auf die Vollendung der Technik wandte, und ſo für die Darſtellungen im Allgemeinen jene Wahrhaftigkeit und Naivetät gewann, mit welcher dieſe trotz aller äußern Mängel ihre Gewalt über das Gemüth ausüben und für welche ich kein treffenderes Gleichniß kenne, als die Bewegungen der Kinder, die, noch ſo unbeholfen, doch — da weder Gewohnheit noch Ueberlegung ſie hervorgebracht — von der ſchlagendſten Richtigkeit ſind. Dieſe Richtung war ſo tief begründet, daß nicht nur ältere Ueberlieferungen objectiv blieben, ſondern auch neuere Erfindungen es ſogleich wurden, ſodaß wir noch im Anfang des 15. Jahrhunderts dieſelben Gegenſtände nach derſelben Compoſition mehrfach ausgeführt wiederfinden.

Ganz damit übereinſtimmend war auch das künſtleriſche Studium beſchaffen. Denn wenn auch Cennino das Zeichnen nach der Natur, die Quelle der ſpätern ſubjectiven Bildung, beſonders dringend anräth, ſo hatte dies doch nur geringen Einfluß auf die Erſcheinung des Kunſtwerks in Form, Beleuchtung und Färbung, für welche Regeln beſtanden, bei denen man an die Wirklichkeit nur ſelten verwieſen wurde, ja wirklich nur in untergeordneten Fällen, etwa bei den „unvernünftigen Thieren, die ſich in kein beſtimmtes Maß noch Geſetz

fügen wollten, ſodaß es am beſten ſei, ſie nach dem Leben zu zeichnen *)." So erklärt ſich auch nur der Aufenthalt, den die Kunſt in ihrer weitern Ausbildung nach Giotto erdulden mußte, und die Herrſchaft ſeiner Formen, ſeiner Färbung, ſeiner Manier. Wie feſt verſchloſſen noch die Pforte der Natur war, ſieht man aus Cennino's Anweiſung, Berge zu zeichnen, die ihm doch in Florenz nahe genug vor Augen lagen, ſtatt deren er aber zerbrochene Steine als Vorbild empfiehlt.

Ob dieſer Aufenthalt in der Entwickelung, dieſes Fernbleiben von der Natur nothwendig und heilſam für die Kunſt geweſen, bleibt mit Recht einer ausführlichern Darſtellung der neuern Kunſtgeſchichte vorbehalten; gewiß iſt, daß der Einfluß der Natur auf die Kunſt ſo mächtig iſt, daß nur die begabteſten Geiſter ihn in ſeine Schranken weiſen können; daß er in Italien anfangs vielfach nachtheilig gewirkt, und daß die ältere deutſche Kunſt mehr oder weniger von ihm beherrſcht und unterdrückt worden iſt.

Das techniſche Verfahren bei Mauergemälden betreffend, ſo ſehen wir an Stellen, wo dieſelben ganz oder theilweiſe abgefallen, auf dem glatten Grunde darunter die Zeichnung des Bildes, breit mit dem Pinſel aufgezeichnet, oft ſogar mit Angabe der Schattenpartieen. Die Maler haben alſo — und ſo lehrt es auch Cennino — vielleicht um Papier zu ſparen, vielleicht um die Wirkung des Bildes, der Größe der Figuren an der beſtimmten Stelle im voraus beurtheilen zu können, ihre Zeichnung auf dem untern

*) Cennino l. c. p. 67. Degli animali irrazionali non ti conterò, perche non apparai mai nessuna misura. Ritrane e disegna piu che puoi del naturale, e proverai.

Grund entworfen und somit sie gleich im voraus dem Untergange gewidmet. Ueber die Art und Weise des Uebertragens auf den eigentlichen Malgrund gibt Cennino keine ganz klare Auskunft; er schreibt vor, Quadrate über die Zeichnung zu ziehen, dieselben auf den frischen Bewurf überzutragen, und das Hineingehörige hineinzuzeichnen. Da aber die Zeichnung unter dem Bewurf steckt, so bleibt nichts übrig, als sie auf diesem von neuem zu fertigen, was einer Wiederholung der ganzen Arbeit ziemlich gleichkommt. Wahrscheinlicher ist mir, obschon Cennino es nicht angibt, daß sie sich des durchsichtigen Papiers, das sie kannten, auf ähnliche Weise bedient haben, wie wir es noch thun.

Bei den Malereien in Secco ist ohnehin die andre Weise nicht möglich. Hier wurde der ganze zu bemalende Grund mit einem Male, oder doch soviel angetragen, daß die verdeckte Zeichnung ganz unnütz geworden. Dieser Grund wurde, nachdem er gehörig ausgetrocknet, mit einer Tempera von geschlagenem Ei und Feigenmilch, oder auch blos mit Leim überzogen. Als Bindemittels der Farben bediente man sich entweder derselben Tempera, oder blos des Eigelbes. Prof. Branchi fand bei chemischer Analyse von Fragmenten der Wandgemälde des Taddeo Gaddi in Pisa Leim und Vergoldergips unter den Farben. Cennino gibt an, daß man auf solchen Grund auch in Oel malen könne. Ob dies wirklich vor oder zu seiner Zeit ausgeübt worden, weiß ich nicht zu sagen; auffallend ist mir immer ein von neuern Wandgemälden abweichender Fluß in den Farben der ältern, doch bin ich nirgend auf wirkliche Spuren von Oel gestoßen. Die Maler der Jakobscapelle in Pistoja, Bonaccurso und Alexo, haben bei ihrer Arbeit Oel gebraucht, wie aus dem sehr vollständigen Document des dor-

tigen Domarchivs (Entr. c. usc. dell' opera di S. Jacopo dal 1329 — 1361), welches ſich bei Ciampi a. a. O. p. 145 abgedruckt findet, zur Genüge erhellt, wo mitten unter Ausgaben für Eier, Leim, Bleiweiß und Farben aller Gattung auch mehrmals „oleum lini seminis" vorkommt. Von dieſen Malereien, die Vaſari fälſchlich dem Stefano zuſchreibt, iſt leider nichts mehr übrig; ſie wurden 1786 überweißt; nur einzelne Fragmente davon ſollen im Beſitz des Herrn Giulio Amati in Piſtoja ſein, wovon ich nichts geſehen.

Dieſe Malerei al secco — mit verſchiedenen Bindemitteln — halte ich für die herrſchende bis in die Mitte des 14. Jahrhunderts, wenigſtens ſind in dieſer Weiſe die älteren Malereien im Campo ſanto zu Piſa, die Bilder des Taddeo Gaddi in S. Croce zu Florenz, und die ſämmtlichen der ſpaniſchen Capelle ausgeführt. Ob Giotto eine andere Weiſe befolgt, läßt ſich erſt bei genauer Prüfung ſeiner Werke beſtimmen, doch hebt ſein treuer Schüler Taddeo darüber faſt jeden Zweifel. Obſchon nun dieſe Weiſe von Vielen, z. B. von Spinello, Antonio Veneziano, Niccolo Petri ꝛc., auch ſpäterhin beibehalten worden, ſo zeigt ſich doch ſchon um 1350—60 eine neue, welche — von Cennino Frescomalerei genannt — doch nur den Uebergang zu dieſer bildet.

Das Verfahren war folgendes: Man ließ ſich beliebig viel Grund antragen, doch nicht wol mehr, als man des Tages zu bemalen ſich vornahm; oft war es nur für einen Kopf, früher aber, wie ſich aus den Nähten ergiebt, für eine ganze, ja für mehre lebensgroße Figuren. In den naſſen Grund malte man mit Farben, deren Auswahl beſtimmt war, da nicht alle dazu taugten. So von Tag zu Tag fortfahrend, gewann man ein al fresco untermaltes

Bild. Dieſes überzog man nun mit einer Tempera, wie früher den leeren Grund, und führte es al secco zu Ende, wobei man ſich einer jeden beliebigen Farbe, ſelbſt des Lacks bedienen konnte.

Auf dieſe Weiſe ſind die Malereien des Agnolo Gaddi in Prato und Florenz, die (dem Giotto zugeſchriebene) Geſchichte Hiob's von Francesco da Volterra im Campo ſanto, das (ebenfalls dem Giotto fälſchlich zugeſchriebene) Abendmahl im Refectorium von S. Croce u. ſ. w.

Das älteſte Beiſpiel wirklicher Frescomalerei, das ich kenne, iſt der Anfang der Geſchichte der Geneſis von Pietro di Puccio im piſaner Campo ſanto. Weitere Unterſuchungen müſſen lehren, ob an andern Orten, etwa in Umbrien, woher Pietro war, oder bei den geheimnißvollen Sieneſern dieſelbe früher im Brauch war.

Die Farbenauswahl beim Fresco war zuverläſſig reicher, als ſie Cennino angibt, da er die gebrannten Ocker und Terra di Siena nicht kennt, welche gewiß im Gebrauch waren. Als Schwarz nennt er Reben- und Kernſchwarz und Lampenruß; von Roth hat er mehre Gattungen, Sinopia, Cinäbreſe und Zinnober; erſteres ſcheint unſer Caput mortuum zu ſein, das zweite war eine bloße lichtere Miſchung; alsdann Minium, und an der Stelle des Lackes, den man in Fresco nicht brauchen kann, geſtoßenen Amethyſt, der ſeine Farbe ganz erſetzt. Von dieſer Farbe wiſſen wir heutzutage durchaus nichts. Für Gelb hat er außer lichten und dunklen Ocker einen harten Stein, Giallorino, von dem er aber nicht mit Beſtimmtheit angibt, ob er gefunden oder gemacht wird (color artificiato ma non di archimia), deſſen Intenſivität aber bedeutend ſein muß. Grün färbte man mit grüner Erde; und für Blau

hatte man, außer dem Ultramarin, noch ein ſogenanntes azurro de la Magna oder de Memannia, was aller Wahrſcheinlichkeit gemäß Kobaltblau war. Das Blau, wo es nicht ſtark mit Weiß vermiſcht vorkommt, namentlich bei ganzen Gründen, hat die Zeit in Roth verwandelt. Bei Cennini fand ich die Beſtätigung meiner Annahme, daß das Blau ſich nicht verwandelt, ſondern abgefallen und die Untermalung, die man mit (Caput mortuum) Sinopia machte, allein übrig geblieben. Cennino ſchreibt dieſe Methode, das Blau roth zu untermalen, vor, ſie hat ſich aber als ſchlecht erwieſen und ſollte deshalb ganz aus dem Gebrauch verbannt werden, was noch nicht durchgängig geſchehen. Sehr wichtig für die Frescomalerei iſt es, ein gutes Weiß zu gewinnen. Cennini gibt ein einfaches Verfahren an, den Kalk gehörig zuzubereiten, daß er zum Malen tauglich werde. Weißer, gut gelöſchter Kalk wird mit Waſſer angeſetzt, welches acht Tage lang täglich abgeſchöpft und durch friſches erſetzt wird. Dadurch verliert der Kalk etwas von ſeiner Fettigkeit. Nach der Zeit wird derſelbe, in Kugelform geknetet, an der Sonne getrocknet, gerieben und wiederum geknetet und getrocknet, und erhält durch ſolche Wiederholung immer mehr Güte. Das ſo bereitete Weiß hieß Bianco di S. Giovanni und iſt neuerdings bei unſern Frescomalereien wieder im Brauch.

Die Palette gebrauchte man zu Cennino's Zeit noch nicht, ſondern malte aus Töpfchen. Die Farbenmiſchung beſtand aus drei Haupttönen, die man gut zu vermalen bemüht war; alsdann bediente man ſich einer ganz hellen Miſchung, um hohe Lichter, und einer ganz dunkeln, um tiefe Schatten anzugeben, und zwar wurde ſeit Giotto aus dem Licht ins Dunkle gemalt, während früher die entgegengeſetzte Weiſe üblich geweſen zu ſein ſcheint. Die Umriſſe

wurden nach der Vollendung meist mit einer grünlich-röthlichen Mischung (verdaccio) oder auch mit Roth, die Augenlieder mit Schwarz nachgezogen, Nasen- und Ohrlöcher aber mit Dunkelroth ausgefüllt.

Die derartigen Anweisungen, die Cennino gibt, sind so handwerksmäßig, daß wir uns lieber seine allgemeinen Lehren zum Schluß vergegenwärtigen, in denen er Liebe, Ehrfurcht, Gehorsam und Ausdauer als die ersten Bedingnisse, Einsamkeit, Mäßigkeit in Essen und Trinken und den Umgang mit edlen Frauen als die Hauptbeförderungsmittel der Kunst den Jüngern derselben anpreist.

Druckfehler.

Seite	9	Zeile	30	ſtatt F. Nicholaus lies S. Nicholaus
"	10	"	15	" diamentral lies diametral
"	13	"	27	" Prädicanterm. lies Prädicantenm.
"	18	"	31	" ſie ſelbſt ohnehin lies ſie ſelbſt ſind ohnehin
"	29	"	18	" Capitälern lies Capitälen
"	32	"	16	" Schar lies Schaar
"	68	"	15	" faccio lies fuccio
"	85	"	9	" nichts lies weniges
"	111	"	19	" früher geſprochen lies weiter unten ſprechen werde
"	126	"	21	" dieſe lies dieſen
"	145	"	31	" Nro. 2 lies Nro. 1
"	152	"	25	" di segno lies disegno
"	156	"	9	" Jabel lies Jabal.
"	197	"	31	" Ding lies Bild.
"	200	"	27	" Zeichners lies Zeichnens
"	209	"	27	" in welcher lies in dem
"	218	"	24	" Gund lies Grund
"	221	"	2	" Memannia lies Alemannia

II. 1.

2.

III.

III.

FA660.1
Beitrage zur neuern kunstgeschichte
Fine Arts Library
AYX4547
3 2044 034 014 894

MAY29 1895
JAN 31 '08
Bryn Mawr
12/14/39

NOT TO LE

Digitized by Google

FA660.1
Beitrage zur neuern kunstgeschichte
Fine Arts Library AYX4547
3 2044 034 014 894

MAY 29 1895
JAN 30 [illegible]
Bryn Mawr
12/14/39

NOT TO LE

Digitized by Google